National Library of Canada
Acquisitions and Bibliographic Services Branch
395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction des acquisitions et des services bibliographiques
395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

LA TENTATION D'ANTOINE OU LE NATURALISME AU THEATRE

BY

DONIA MOUNSEF

A thesis submitted to the faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Masters of Arts.

IN

FRENCH LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1994

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-94883-3

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: DONIA MOUNSEF

TITLE OF THESIS: LA TENTATION D'ANTOINE OU LE NATURALISME AU THEATRE

DEGREE: MASTERS OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1994

Permission is hereby granted to the University of Alberta Library to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in the thesis, and except as hereinbefore provided neither the thesis nor any substantial portion thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatever without the author's prior written permission.

DONIA MOUNSEF

Pobox 60290 U of A
Edmonton - AB
T6G2S5

August 22nd, 1994

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled LA TENTATION D'ANTOINE OU LE NATURALISME AU THEATRE in partial fulfillment of the requirements for the degree of MASTERS OF ARTS in FRENCH LITERATURE.

Prof. Robert Wilcocks (Supervisor)

Prof. Paul Dubé

Prof. Robert Thornberry

Prof. Paul Robberecht

DATE: August 22nd, 1994.

ABSTRACT

To understand the question of Realism in the theatre at the end of the XIXth century, is to understand the foundation of modern drama. The Parisian stage of the era revealed many influential innovators such as André Antoine, Paul Fort, Lugné-Poe. It is this question of Naturalism, in particular in relation to the notion of "truth", that is examined in the present work, in the lights of the work of the theatre director: André Antoine. The period studied is 1887 to 1914, which coincides with the development of stage directing as an independent art. The work also explores the influences that were seen in the French stage at the turning of the century, particularly significant in the elaboration of the first theory of modern drama. One particular point of interest is investigating the way French cinema, in its' beginning with Antoine, delivered the theatre from its' naturalistic obsession.

RÉSUMÉ

Le théâtre moderne plonge ses racines dans le réalisme de la fin du XIXème siècle. La scène parisienne de l'époque a fait découvrir plusieurs grands innovateurs tels André Antoine, Paul Fort, Lugné-Poe. C'est le problème du naturalisme au théâtre qui fait l'objet de la présente étude. Il s'agit surtout de la notion de "vérité" au théâtre et de la façon dont le metteur en scène André Antoine en fait usage, durant toute sa carrière théâtrale s'étendant de 1887 à 1914. Il est question, d'explorer les diverses tendances artistiques au théâtre du tournant du siècle, qui ont contribué à la mise au point d'une des premières théories du drame. Un dernier point d'intérêt est celui de la naissance du cinéma et de la façon dont le septième art aurait délivré le théâtre de son obsession naturaliste.

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance au professeur Robert Wilcocks, dont l'enseignement lumineux m'a guidée pendant plusieurs années. Je lui dois également toute ma gratitude de la confiance et de la sympathie qu'il n'a cessé de me témoigner. Mais c'est surtout de la passion qu'il m'a inspirée, pour le théâtre, que je lui réserve mes plus profonds remerciements.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION ..... p. 2

CHAPITRE PREMIER ..... p. 9

Le Naturalisme entre en scène

- Les précurseurs: de Diderot à Montigny.
- Zola, Antoine, et le théâtre.
- André Antoine: le cercle d'amateurs, la scène nouvelle, auteurs nouveaux.

DEUXIEME CHAPITRE ..... p. 47

Le Coup de théâtre naturaliste

- L'avènement de la mise en scène.
- L'esthétique Antoine.
- Antoine à l'Odéon.

TROISIEME CHAPITRE ..... p. 80

De la tentation de l'impossible à la conquête du cinéma

- La réaction symboliste.
- Problèmes esthétiques du naturalisme d'Antoine.
- L'Aparté scandinave
- Le Temps, l'Espace et la Vérité revisités: Antoine cinéaste.

CONCLUSION ..... p. 114

BIBLIOGRAPHIE ..... p. 117

INTRODUCTION

"Ce n'est pas la mort, c'est l'isolement que je redoute, car dans la solitude on rencontre toujours quelqu'un".

Auguste Strindberg: *Le Chemin de Damas.*

Tout a le potentiel de se transformer en spectacle: le tribunal d'un criminel, un cours universitaire en amphithéâtre, une jeune femme endormie, un sans-abri au coin d'une rue, les massacres ethniques télévisés en direct, un match de football. Nous avons tendance à croire que le théâtre déborde l'espace qui lui est réservé traditionnellement en vertu du fait que le spectacle imite de près la vie. En d'autres mots on admet sans peut-être le savoir, que l'idée chrétienne du "teatro mundi", et qui fait de la vie le corollaire du théâtre, est une idée valable. Sans vouloir entrer dans un débat théologique qui risque d'être extrêmement épineux, précisons que le théâtre, sans être un "miroir" qu'on fait passer devant la vie, est une façon de voir le réel, de le re-présenter d'un point de vue particulier qui s'ouvre sur l'immensité du monde et des interprétations que l'on peut en avoir.

En revanche, dire que le théâtre ne devrait puiser que dans le réel ses objets représentés afin de trouver un sens à la traditionnelle "absurdité" de notre condition humaine, serait un partisanisme pour une forme réduite de théâtre, qu'on ne saurait défendre pleinement. Si l'on considère certaines périodes de l'histoire du théâtre "réaliste", celui-ci a servi comme l'allié de la politique ou de la religion, ou tout simplement, l'allié du pouvoir, et n'a fait qu'alourdir l'absurdité de cette condition.[1]

L'acte scénique ne se limite pas à l'espace de la scène, puisque en tant qu'humains nous sommes forcément "en situation" (selon l'expression de Jaspers), situation par son caractère relationnel, et soumise aux impératifs du langage nous transforme en "acteurs" (au sens étymologique: du latin "agere" ou "faire"). Mais depuis au moins un siècle, l'acte représenté, tout en ressemblant à la vie, a

---

[1]. Pensons au théâtre de propagande en ex-URSS ou en Chine, ou aux drames de la passion au Moyen-âge.

abandonné la stricte représentation réelle, quasi photographique du monde. La scène, aussi réelle soit-elle, ne nous renvoie qu'une image partielle du monde.

Cette image dans le théâtre revêt un aspect mimétique. Et dès qu'on parle de "mimesis", une question s'impose, celle de savoir si l'imitation ne va pas dans les deux directions. En même temps que le théâtre puise dans la vie ses objets représentés, le réel tire sa splendeur du fait qu'il est parfois imaginé, rêvé, théâtralisé. La vie et son "double", le théâtre, semblent concurrencer à révéler par leurs ressemblances qu'ils sont deux facettes d'une même "réalité" vue de deux angles différents, qui les incorpore et les transcende.

Dès lors rechercher la vraisemblance au théâtre se révèle être une fausse recherche puisque la vie (ou la perception individuelle du temps dans un milieu donné) ne parvient pas à nous convaincre qu'elle est moins illusoire que le théâtre. Donc que le théâtre imite la vie ou que la vie copie le théâtre, la question ne se situe pas à ce niveau. Elle réside par contre dans notre capacité de croire à cette imitation. C'est pour l'essentiel une question de foi.

Il y a, en effet, deux vérités au théâtre, celle de la vie et celle de l'art. Certes, à des moments, les deux se recoupent, elles constituent, pour le spectateur, un milieu commun. Mais dans la plupart des cas la vérité de la vie n'est qu'un mensonge dans l'art et, inversement, la vérité de l'art semble fausse dans la vie. La vérité au théâtre, -- à moins qu'elle ne soit interprétée, remaniée, travestie même, *dans la conscience du spectateur -- demeure extérieure et superficielle, et ne crée* pas l'effet voulue. Il faudra que le spectateur veuille y croire de son gré et qu'il n'oublie pas qu'il se trouve au théâtre. La création d'un milieu familier, humain, réel, qui rappelle au spectateur la "vraie vie", ne garantit pas une réaction positive et favorable de sa part. La plate imitation réaliste ou la pure reproduction du monde

sur scène, ne suffisent pas à nous convaincre de la nécessité du théâtre. Le théâtre n'existerait pas s'il ne nous faisait pas vivre la réalité d'un autre univers, que celui qui nous entoure. "Pas de monde sans une vision du monde et sans une image de l'homme dans le monde" disait Henri Gouhier.[2] De même, pas de théâtre sans une vision du théâtre et sans une image de l'homme théâtralisé. C'est le paradoxe que les champions du naturalisme au théâtre à la fin du siècle dernier n'ont pu identifier; ou bien l'ont-ils repoussé intentionnellement?

Au fait Anne Ubersfeld souligne le paradoxe de la représentation; n'écrit-elle pas dans son livre *Lire le Théâtre* "Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe?"[3] Sans débattre du sens de cet énoncé, ajoutons que toute réflexion sur le théâtre débouche, elle aussi, sur de multiples paradoxes, dont le plus flagrant s'énonce ainsi: comment prétendre cerner dans un procédé analytique une étude sur un art de l'espace et du mouvement. D'autant plus que la réalité même du théâtre: historique, psychologique, littéraire, résiste à l'analyse à cause de l'ambiguïté de sa double destination. Cette ambiguïté se résume au niveau le plus essentiel dans la portée collective de l'art du théâtre.

Le théâtre, à l'encontre du roman, de la peinture, de la musique ou de la sculpture, est un art collectif, c'est-à-dire qu'il opère à deux niveaux, au moins. Le spectacle même dans ses formes les plus rudimentaires est le résultat, d'une part, de l'interaction entre les différents acteurs sur la scène et d'autre part de la contiguïté qu'on espère établir entre les planches et l'auditoire.

---

[2]. Gouhier, Henri. *Le Théâtre et l'existence.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980. p. 29.

[3]. Ubersfeld, Anne. *Lire le Théâtre.* Ed. Sociales, Paris: 1977. p. 13.

Un troisième niveau de complexité s'impose dès qu'on se fonde en lecteur de théâtre, à savoir le problème de la vérité. Si le spectateur, de sa part, arrive à vivre par procuration la virtualité de la scène, comment peut-on en tant que lecteur parvenir à cette situation "limite" dans laquelle nous place la représentation? En tant que spectateur nous sommes tenus par un pacte: placés dans un milieu que nous n'avons pas choisi, à une heure précise, pour être entraînés comme dans un tourbillon à l'intérieur d'un espace mi-réel mi-virtuel où nous sommes enfermés; entourés par une foule qui par ailleurs ne nous concerne pas; puis plongés dans le noir, nous assistons ensemble mais pourtant "seul" à un ensemble de gestes et de mouvements, de voix et de sons, un véritable empire des sens, actualisé devant nos yeux par des personnes "vraies", qui vivent "réellement" et qui respirent le même air que nous respirons. Nul autre milieu ne nous offre en tant qu'unique divertissement la possibilité d'assister à la création de l'oeuvre d'art. Le peintre, le sculpteur, le poète, et même le cinéaste nous l'offre "finie", alors que l'art du spectacle nous fait vivre l'ébauche de la version finale.[4] Dans tous les autres arts, l'artiste est libre de choisir les matériaux qui conviennent le mieux à ce qu'il, ou, elle envisage (argile, bronze, marbre; pinceau, couleur, toile; un tel instrument au lieu d'une autre, une telle fréquence, une telle technique musicale). L'acteur, pour sa part est cloué à son corps, à sa voix, à son langage, c'est-à-dire à toutes ses facultés individuelles, mises en commun et incarnées dans sa présence scénique. Le résultat de l'art scénique n'est pas indépendant de l'artiste, tandis que le tableau, la

---

[4]. Bien sûr la pièce n'est pas improvisée, elle peut être considérée comme la culmination d'un long travail de préparation et de répétition. Cependant elle n'existe pas en dehors du temps de la représentation, que partagent acteurs et spectateurs.

sculpture, même le film, existent en tant qu'entités plus ou moins indépendantes du temps de leur créateur ou même du temps de celui qui les appréhende.

C'est que le théâtre est essentiellement un art de l'espace qui dans son déploiement s'évertue vers le temps. Le temps que nous, spectateurs, partageons avec les acteurs. C'est à ce niveau que l'échelle de vérité peut s'appliquer, et non point au niveau de vérité que nous investissons à croire dans les convictions, les attitudes, les émotions, les mouvements, les expériences présentées sur la scène.

Selon la poétique aristotélicienne et plus tard les règles des unités classiques, l'idée traditionnelle de "vérité" voulait que les détails présentés sur la scène cadrent bien avec leur homologue dans la vie réelle.[5] Le sens que je donne à "vérité" dans ce travail est plus élargi, c'est plutôt la portée ontologique du "vrai" qui nous fait découvrir notre propre vérité "existentielle" à la fois réelle et imaginaire.

C'est ce problème de vérité au théâtre qui fera l'objet de la présente étude. Il sera considéré sous différents angles, historique, théorique et pratique, à la lumière principalement des travaux effectués par le metteur en scène André Antoine. L'époque qui me concerne particulièrement a vu l'élaboration des plus éminents débats au sujet du "vrai" au théâtre. Elle s'étend de 1887 à 1914. La présente analyse partira de l'élaboration du contexte historique de la fin du siècle dernier avec un bref aperçu sur les précurseurs dans le domaine du théâtre, du réalisme et du naturalisme. Elle passera à l'étude du rôle de Zola dans la formulation théorique des concepts de Naturalisme au théâtre. Par la suite elle parviendra à Antoine où

---

[5]. Tout en prenant connaissance des différentes formes de "mimesis" aristotélicienne, je n'entame pas là une discussion de ce concept.

l'on exposera le rôle de celui-ci et l'essentiel de ses multiples réformes en se basant principalement sur ses *Souvenirs sur le théâtre.*

A un moment de son parcours l'analyse devra comprendre un ré-examen de certaines idées traditionnelles sur le conflit réaliste/symboliste au théâtre, en considérant le lien entre Antoine, et un bon nombre d'auteurs dramatiques, à la fois associés aux naturalistes et aux symbolistes. Par la suite, on s'efforcera d'expliquer les raisons de l'échec relatif du Naturalisme dramatique français et de ses insuffisances à créer une scène nouvelle déchargée de la convention. Et ce en opposant cet échec à d'autres tentatives "naturalistes", notamment scandinave et britannique, qui ont pu parvenir à faire la synthèse d'une fin de siècle tourmentée. En fin de compte et poursuivant l'évolution ultérieure du naturalisme au théâtre, il sera brièvement question d'une part du rôle d'Antoine dans les débuts du cinéma en France et de la façon dont le cinéma aurait délivré le théâtre de son obsession naturaliste afin de représenter la réalité moderne, le septième art n'étant que le reflet du morcellement sur lequel s'ouvre le XXème siècle.

CHAPITRE PREMIER

Le Naturalisme entre en scène.

"De quoi parlez-vous? Ici c'est le théâtre, non la ville. Le théâtre, et le drame, et le crime."
Jean Genet. *Les Nègres.*

"L'erreur de tous ces hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre."
Albert Camus. *Caligula.*

Les Précurseurs de Diderot à Montigny

Lorsqu'on parle de théâtre naturaliste, on prend généralement comme point de départ le Théâtre Libre[6] d'Antoine qui fut inauguré le 30 mars 1887 dans un petit local du Passage de l'Elysée des Beaux Arts, à Montmartre. L'évolution de l'art dramatique après cette date fut soigneusement documentée, depuis que la discipline de l'histoire du théâtre s'est développée en science au tournant de ce siècle et grâce à des férus de théâtre tels que Auguste Rondel, le collectionneur d'une considérable documentation sur le théâtre français.[7] Sans oublier les hommes de théâtre dont l'oeuvre a marqué l'époque, par exemple, Jacques Copeau jeune critique de la *Grande Revue* (1897-1938), Edward Gordon Craig qui publia à Londres en 1905 *De l'art du théâtre*, Adolphe Appia qui en 1899 à Munich publia: *La Musique et la mise en scène*. D'autres, des historiens du théâtre, Lucien Dubech et de René Lalou, ont analysé l'art scénique de l'époque moderne, et Francis Pruner a surtout mis l'accent sur les réformes d'Antoine. Mais il n'ont pas vu l'importance de l'époque précédant immédiatement le Théâtre Libre et les conditions qui ont mené à l'application des théories naturalistes au théâtre.

C'est cette tâche que j'essaierai de combler dans cette première partie. Je porterai mon attention particulièrement sur le rôle que l'époque, allant de 1850 à 1887, a pu avoir dans la révélation des talents dramatiques de la deuxième moitié du

---

6. J'attire l'attention du lecteur sur l'orthographe de cette expression "Théâtre Libre", qui figure, dans les oeuvres consultées, avec ou sans trait d'union. Dans ce travail, j'ai choisi l'orthographe sans trait d'union. Dans les citations, l'orthographe n'a pas été altérée, sachant qu'Antoine, dans tous ses écrits, employait le trait d'union, son orthographe a été rigoureusement respectée.

7. Pour ce travail, j'ai consulté les documents des Fonds Rondel, à la Bibliothèque de l'Arsenal de la Bibliothèque Nationale de France.

siècle. J'examinerai, en particulier l'essor du naturalisme dramatique et le rôle de Zola dans les débuts du cercle d'amateurs que fut le Théâtre Libre.

On compte à Paris en 1875, près de soixante salles de spectacles, sans mentionner cirques et cafés-concerts. Après 1900, plus de 100 salles attiraient la foule parisienne.[8] La croissance du théâtre en tant qu'institution fut remarquable à la fin du siècle dernier. Les saisons théâtrales n'en furent pas moins abondantes. Elles ont fait révéler de nombreux talents dramatiques, les plus nombreux, dit-on, depuis le XVIIème siècle. Ce qui fait dire à Brisson en 1912: "Aucune nation au double point de vue de la quantité et de la qualité de la production ne saurait entrer en comparaison avec la France [...] Les autres pays [...] ont une vie littéraire languissante et médiocre."[9] Bien sûr, guidé par son parti-pris pour la France, Brisson ne voyait pas plus loin que les faubourgs de sa capitale natale et passe à l'ombre les richesses des productions théâtrales contemporaines dans les autres capitales européennes .

En effet dans les grandes villes d'Europe, comme à Paris, les planches sont occupées par des comédiens sortis de tous les milieux et répondant à un appel, qui est celui du renouveau. Ce furent, en France, les années de Mounet-Sully (1841-1916), entré à la Comédie-Française en 1872, et celles de Sarah Bernhardt (1844-1923). Entre 1888 et 1892 les saisons en Europe comptent des centaines de spectacles. A Londres la pièce de George Bernard Shaw, *Widowers' Houses*, et celle d'Oscar Wilde *Salomé*, sont à l'affiche. A Paris Maeterlinck monte *Pélleas et*

---

8. Berthier, Patrick. *Le Théâtre au XIXème siècle.* Paris: P.U.F., 1986. p. 9.
9. Brisson, Adolphe. *Le Théâtre*, 7e série, Librairie des Annales, 1907-1918. p. 367.

Mélisande, et Sardou *Madame Sans-Gêne*. En Allemagne Sudermann nous livre *Patrie* et *Magda*, Gerhart Hauptmann *Les Tisserands*, et Arthur Schnitzler, *Affaires d'Anatolie*. En Autriche *le fou et la mort* de Hofmannsthal voit la scène. Aux pays scandinaves Ibsen donne *Maître Olof* et Strindberg *Mademoiselle Julie*. En France la saison est aussi abondante. *Le Gendre de M. Poirier* est jouée 416 fois de 1871 à 1900. Les deux dernières pièces de Dumas fils: *Denise* et *Francillon* dépassent, chacune, les cent représentations par an. Les comédies d'Edouard Pailleron à elles seules peuvent remplir toutes les affiches des deux dernières décennies. Par exemple sa pièce, *Le Monde où l'on s'ennuie*, inaugurée en 1881, atteint plus de 500 représentations en 1900. Sans compter un grand nombre d'auteurs moins connus qui s'essaient à l'art des planches. Citons pour ne nommer que quelques-uns: Eugène Brieux (*Blanchette*, 1892), Paul Hervieu (*Les Paroles restent*, 1892), Henri Lavedan (*Le Prince d'Aurec*, 1894), Emile Fabre (*L'Argent*, 1895), Albert Guinon (*Décadence*, 1892).

Mais malgré la surabondance de production, il semble régner sur les esprits en France une fixation de thèmes et de conventions qui bloquent tout esprit créateur. Comme l'énonce Berthier: "Rien n'a bougé, dirait-on, en cinquante ans; en 1901, *Les Amants de Suzy* de Romain Coolus (1868-1952) sont quasiment le *remake* de *La Dame aux camélias*."[10]

A l'ombre des écoles bien établies, et en réaction à leur emprise sur le théâtre, un certain nombre de dramaturges et de directeurs, ont déclenché, pendant les vingt dernières années du siècle un mouvement qui se formait autour des réformes du réalisme. En effet le théâtre de cette époque est le résultat d'une

---

[10]. Berthier, p. 101.

évolution sociale, politique et esthétique que la première moitié du siècle a forgée en Europe, en général, et en France en particulier. Le processus de maturation est enraciné dans le capitalisme et ses institutions, et dans l'émergence d'une classe de penseurs et de chercheurs dont les oeuvres ont laissé de considérables traces dans les esprits. Ainsi que l'interprète Jean-Jacques Roubine:

> L'oeuvre d'Antoine c'est peut-être, au théâtre, l'accomplissement de ce rêve du capitalisme industriel: la conquête du monde réel. Conquête scientifique, conquête coloniale, conquête esthétique... le fantasme originel de l'illusionnisme naturaliste, c'est bien cette utopie démiurgique qui vise à prouver qu'on maîtrise le monde en le reproduisant.[11]

Le développement des vingt dernières années du siècle a transformé la connaissance de l'homme et du monde. Ce sont les années des voitures automobiles à essence, des trains à vitesse de plus de 100 km à l'heure; les années aussi du progrès de l'aviation, du téléphone, du phonographe. L'expérimentation avec la vitesse et le mouvement s'est traduite en termes esthétiques dans l'évolution des techniques de l'image et du son. La presse comme la photographie et plus tard le cinéma entrent dans les moeurs. Le monde est en gestation et les fondements épistémologiques mêmes de l'univers reflètent cette transformation.

Mais s'il est une oeuvre qui a marqué le siècle c'est *De l'Origine des espèces par voie de sélection naturelle* (1859) de Darwin. A part sa portée polémique et ce qu'elle représente au niveau de la contestation religieuse, cette oeuvre a redéfini les prémisses épistémologiques des temps modernes en posant les fondements d'une méthode scientifique d'investigation des événements et du monde. Cette méthode, qui a eu des échos partout dans les disciplines scientifiques et dans les humanités, a

---

[11]. Roubine, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène 1880-1980.* Paris: P.U.F., 1980. p. 21.

remis en question la permanence du monde telle que la préconisaient les religions. Au lieu de réagir par un sentimentalisme morose à la manière de certains romantiques, elle stipulait que la quête du savoir, doit se limiter à la seule base de la réalité observable.

La méthode exigeait une investigation profonde de la société, à la manière des recherches scientifiques penchées sur la nature. Elle a attisé l'intérêt dans l'environnement et son influence sur l'homme et les effets de l'hérédité sur sa personnalité. Selon cette méthode nous pouvons essayer de comprendre les rapports de faits qui existent en dehors de nous, et d'appréhender le monde dans ses phénomènes (du Grec Phaï-nestaï: apparition). Afin de tenter de refaire le monde, toute la vie, sociale et individuelle, physique et psychique, devait subir l'effet de cet esprit positif.

Auguste Comte (1789-1857) est l'un de ces refaiseurs du monde moderne. Des mathématiques à la médecine, de l'astronomie à la botanique, un même air règne, l'esprit analytique et classificateur, qui vise l'exactitude, et cherche les moyens les plus efficaces de contrôler les erreurs. La société positive doit être scientifique avant tout. Il ne s'agit plus de développer la sagesse par la méditation sur les phénomènes sociaux ou individuels, mais se plonger en plein dans cette société, pour en dégager les traits héréditaires, afin de prédire les anomalies sociales.

Conforme à l'esprit positif, la littérature sera soumise à une loupe expérimentale. Le positivisme, le réalisme et le naturalisme y ont exercé beaucoup d'influence. Zola définit, en ces termes, la formule naturaliste dans la littérature:

> "La formule naturaliste en littérature [...] est identique à la formule naturaliste dans les sciences, et particulièrement en physiologie. C'est la même enquête, portée des faits vitaux dans les faits passionnels et

> sociaux; l'esprit du siècle donne la branle à toutes les manifestations intellectuelles, le romancier qui étudie les moeurs complète le physiologiste qui étudie les organes."[12]

Dans ce tracé, le naturalisme se préoccupe de l'homme dans sa structure physique, et non dans sa portée intellectuelle ou spirituelle. L'humain est dépourvu de vie intérieure et est incapable de se transformer en dehors de son milieu immédiat. Or dans ce schéma le naturalisme traduit au théâtre ferait face à de multiples problèmes.

En effet si le théâtre est le dernier venu au mouvement naturaliste, c'est dans les données initiales du spectacle qu'il faut chercher les raisons. Comment peut-on présenter un personnage sur les planches dépouillé de "psychologie", dans le sens primaire du terme? Puisque, jusque-là la construction de la "personae dramatis" faisait appel à ce que, Stanislavski appellera quelques années plus tard, "l'instrument psychique intérieur"? En d'autres termes, la vision naturaliste voulait écarter la notion de personnage-type, qui est une des bases de la représentation dramatique.[13]

Zola a constaté que le théâtre est en retard par rapport au réalisme dans les autres arts, notamment dans la peinture et dans le roman. Ce qui entravait l'évolution du théâtre, c'était la convention. Il élabore là-dessus dans le *Roman expérimental*: "Je ne pense pas que personne puisse nier l'évolution naturaliste de

---

[12]. Zola, Emile. *Le Roman expérimental.* Paris: Garnier-Flammarion, 1971. p. 120.

[13]. Cette méthode fera l'objet d'une discussion exhaustive au IIIème chapitre lorsque nous exposerons les lacunes et les insuffisances du naturalisme au théâtre.

notre âge [...]. Au théâtre cette évolution me paraît marcher plus lentement et n'a pas encore produit les oeuvres qu'on doit attendre."[14]

Pourtant plus de cent ans auparavant, Diderot écrit, dans cette sage brièveté qui distingue le style de l'encyclopédiste: "rien ne prévaut contre le vrai."[15] Hugo aura, lui aussi, son mot à dire sur le réalisme: "On commence à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité."[16]

Du côté de l'histoire littéraire, la percée du réalisme suscite un vif intérêt. Dans son oeuvre *La Mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Marie-Antoinette Allévy examine l'évolution de l'art scénique, et met l'accent sur certains résultats du réalisme qui s'étend entre le déclin du Romantisme et la percée proprement dite du Naturalisme. Dorothy Knowles, pour sa part, affirme que "les premiers efforts, au XIXe siècle, vers un théâtre naturaliste, datent de 1848, avec *la Marâtre* de Balzac."[17]

Svend Erichsen, dans son article "Percée du réalisme dans la première moitié du siècle"[18] retrace encore plus loin que la pièce de Balzac les racines du mouvement. Il soutient que les réformes scéniques du romantisme ont clairement mis en valeur la mise en scène réaliste. Mais, selon lui, c'est au Second Empire, et particulièrement avec Montigny, qu'on peut parler de mise en scène réaliste. "C'est Montigny, écrit-il, qui mena le réalisme bourgeois à la victoire."[19] Le théâtre

---

14. Zola. *Roman Expérimental.* pp. 146-147.
15. Diderot, Denis. *De la Poésie dramatique.* Oeuvres esthétiques. Paris: Garnier, 1968. p. 190.
16. Hugo, Victor. *Préface de Cromwell.* Théâtre Complet 1. Paris: Gallimard, Pléiade, 1967. p. 429.
17. Knowles, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890.* Genève: Slatkine, 1972. p. 13.
18. Erichsen, Svend. "Percée du réalisme dans la première moitié du siècle". *Revue d'Histoire du théâtre.* 1979,1, vol. 31, pp. 52-80.
19. Erichsen, p. 56.

réaliste bourgeois consistait à représenter des thèmes et des intrigues portant sur la bourgeoisie de l'époque. Montigny au Gymnase, assurera la mise en place de plusieurs réformes scéniques. Entre autres, celle de charger la scène de petits objets, réels, et de décentraliser le jeu des acteurs, loin du trou du souffleur. Erichsen ne se trompe pas en disant que "beaucoup de gens du spectacle de l'époque confirment que c'est Montigny qui a modifié l'arragement scénique pour créer un jeu plus naturel et vivant, bref plus réaliste."[20] Erichsen ajoute: "Pour employer une tournure quelque peu politique, disons que Montigny visait à une libéralisation de l'art dramatique."[21] Il n'y a pas de doute que dans le travail de Montigny il y avait une tentative de moderniser la représentation, et comme l'indique Erichsen, de vouloir "jeter un jour nouveau sur les pièces modernes."[22]

C'est surtout plus tard, Victorien Sardou, "l'élève le plus doué de Montigny,"[23] qui a suivi dans le même esprit réaliste que son maître. Dans une conversation que tient Thiers avec le dramaturge, le premier président de la Troisième République s'étonne de voir que dans les pièces de Sardou on boit du thé, avec du sucre, dans des tasses de verre. Sardou réplique en expliquant au président: "Mon mérite, si j'en ai un, est d'avoir appliqué les théories de Montigny au théâtre historique: j'ai cherché à introduire la vérité dans le drame."[24] L'attention de Sardou était surtout tournée aux détails scéniques, aux mouvements des acteurs, aux gestes, aux entrées et sorties des comédiens.

---

[20]. Erichsen, p. 60.
[21]. Erichsen, p. 60.
[22]. Erichsen, p. 61.
[23]. Erichsen, p. 65.
[24]. Bapst, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris: Hachette, 1893. pp. 383-85.

Avec des comédiens comme Charles Fechter à la Comédie Française, le réalisme gagne la scène officielle du théâtre parisien. En 1857, la mise en scène de *Tartuffe*, avec Fechter dans le rôle principal, a fait scandale. Selon Erichsen, "c'est à Fechter que l'on doit le point de vue purement réaliste, d'après lequel le protecteur de Tartuffe, Orgon, est un riche bourgeois."[25] Pour ce qui est des détails de la mise en scène, Erichsen ajoute: "L'agencement rompait avec l'alignement classique des acteurs. Il y avait du mouvement sur la scène, et des groupes se formaient sur le devant, au fond et au milieu. Par-dessus le marché, il arrivait aux acteurs de tourner le dos au public [...]."[26]

Le point de vue d'Erichsen, au sujet de ce réalisme du milieu du siècle, ne manque pas d'exactitude. Les conventions théâtrales réalistes ont, certes, évolué à partir du théâtre bourgeois, et l'auteur n'a pas tort de conclure l'article par ce commentaire sur Antoine: "Peut-être Antoine n'a-t-il rien inventé. Mais il a rassemblé les efforts des quarante années précédentes dans ce berceau du théâtre qui porte le nom de 'Théâtre Libre'. Et il l'a fait avec une conséquence et un génie, qui firent de lui un véritable révolutionnaire."[27]

Mais, Erichsen se trompe en négligeant l'importance de la synthèse théorique qui était, pour l'essentiel, l'oeuvre d'Antoine. L'intérêt, proprement dit, dans la réflexion théorique sur le réalisme au théâtre, n'a pris son élan qu'après l'arrivée d'André Antoine. Si Montigny, Scribe, Sardou, Augier et d'autres ont fait avancer le réalisme au théâtre, c'est surtout dans leur façon de faire, dans leur mise en scène. Antoine, en plus d'avoir réformé toute la pratique dramatique, a légué une

---

25. Erichsen, p. 69.
26. Erichsen, p. 69.
27. Erichsen, p. 80.

importante documentation qui pourrait, comme l'affirme Roubine dans *Théâtre et mise en scène*, constituer le premier recueil de théorie moderne de la dramaturgie. Dans son premier chapitre, Roubine constate qu'"on a fait d'Antoine le premier metteur en scène, au sens moderne que le terme a pris. Affirmation qui se justifie de ce que le nom d'Antoine est la première *signature* que l'histoire de la représentation théâtrale ait retenue [...]. Qui se justifie aussi de ce qu'il est le premier à systématiser ses conceptions, à théoriser l'art de la mise en scène."[28]

Avant de parvenir à l'oeuvre d'Antoine proprement dite, il serait important d'exposer, brièvement, l'évolution théâtrale de la deuxième moitié du siècle. Le vaudeville, né de la chanson populaire au XVIème siècle mais dont il se sépare vers les années 1850 avec la naissance de l'opérette, s'aventure dans de nouveaux champs d'exploration. Le vaudeville accomplit merveilleusement la fusion avec la comédie de moeurs sortie du "genre sérieux" du XVIIème. Comme le dit Daniel Lindenberg: "Il serait difficile de comprendre dans quel contexte s'est épanouie la comédie de moeurs de Scribe à Augier, et comment elle est "redevenue" vaudeville de Labiche à Feydeau, si on ne tenait pas compte d'un paramètre fondamental: le rapport du public à la politique."[29]

En effet le souci de Scribe et plus tard d'Augier est de créer une scène qui donne sa place aux nouvelles classes de la société. Augier, pour sa part, se préoccupe de dépeindre des types sociaux tels dans *Les Lionnes pauvres*, ou *Les*

---

[28]. Roubine. *Théâtre et mise en scène*. p. 20.

[29]. Lindenberg, Daniel. "La tentation du vaudeville" In *Le Théâtre en France*. Vol. 2 . Paris: Armand Colin, 1989. p. 167.

Effrontés. Léon Blum[30] en parlant de cette dernière pièce a dit: "Cette pièce m'a converti au socialisme." Labiche, -- considéré par la génération des années soixantes comme étant le Brecht du XIXème siècle[31]-- avait soigneusement transformé son théâtre en un laboratoire d'auscultation sociale. Le théâtre de Labiche, loin d'inciter le spectateur à la révolution, lui fait réaliser le mépris des classes sociales.

Ce va-et-vient d'influence au théâtre de la deuxième moitié du siècle, se traduit, en termes esthétiques, d'emprunt, de reproduction, d'imitation, voire même de contrefaçon. Mais tout en laissant un grand impact sur le théâtre européen, le réalisme français ne restera pas étanche aux vagues et aux inventions venues d'ailleurs.

Dans son livre *From Büchner to Beckett. Dramatic Theory and the Mode of Tragic Drama*, Alfred Schwarz considère le mouvement réaliste au théâtre européen une tendance d'origine allemande. D'après lui, l'essor du réalisme théâtral aurait été le résultat du travail d'un trio de dramaturges allemands, qui dès le milieu du

---

30. Léon Blum (1872 - 1950) critique littéraire à la *Revue Blanche*, il s'occupe peu du théâtre. Diplômé en Lettres de l'Ecole Normale Supérieure, il entre au Conseil d'Etat en 1905. Engagé politiquement, depuis l'affaire Dreyfus, il adhère au socialisme dès 1899, mais s'oppose à la fraction communiste en 1920. Il publie en 1914 un essai intitulé *Stendhal et le beylisme*. On le considère parmi les écrivains "décadents". En 1907 il publie *Du Mariage*, un livre qui fit scandale, parce qu'il encourage les femmes à avoir des relations préconjugales. Après l'assassinat de Jaurès en 1914, Léon Blum se consacre uniquement à la politique. Emprisonné et déporté durant la Seconde Guerre mondiale, il est libéré en 1945 et publie *A l'échelle humaine*, un essai de politique d'un humanisme libéral frappant.

31. Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas, 1991. p. 486. Malgré la consécration de Labiche par les institutions conservatrices du Second Empire, et en dépit de la haine du dramaturge pour le peuple, surtout lors de la commune (voir la lettre à Alphonse Leveaux du 20 mai 1871, *Correspondance de Labiche*), le théâtre de Labiche a su passionner les metteurs en scènes contemporains. En France Patrice Chéreau (1944-) et Jean-Pierre Vincent (1942-), et en Allemagne Peter Stein (1937-), sont les principaux redécouvreurs de Labiche dans les années soixantes.

XIXème siècle auraient "réinventé" l'art du spectacle. "A trio of writers in Germany, Hermann Hettner, an academic critic, and Friedrich Hebbel and Otto Ludwig, who were themselves playwrights, were eloquent spokesmen of a movement which was to culminate in the triumph of realism and naturalism on the European stages."[32] Notons que le point de vue de Schwarz s'oppose diamétralement à celui de Brisson, chacun voulant tirer au compte de sa nation l'invention du réalisme au théâtre. Ce réalisme, qui nous semble aujourd'hui vieux mais toujours intéressant, souligne l'ambiguïté d'une époque et sa richesse. Il résulte de ces conceptions historiques contradictoires (Schwarz et Brisson) que le débat sur les origines du mouvement réaliste au théâtre, n'est pas encore clos.

A cause de la difficulté de cerner les racines précises du naturalisme au théâtre, l'approche analytique peut revêtir plusieurs dimensions. On peut examiner le réalisme de ceux qui comme Montigny se sont préoccupés de représenter la réalité bourgeoise, sur une scène d'animation réelle. D'autres, comme Sardou se sont exercés au drame historique, c'est-à-dire de reconstituer les scènes historiques avec autant de précision que possible quant au choix du décor, des costumes et de l'interprétation. D'autres, comme Antoine, soucieux de faire connaître des talents nouveaux et de traiter des sujets contemporains, se sont surtout adonnés à la "vérité" au sens strict du terme: transformer le théâtre en tribune de la modernité, c'est-à-dire de jeter sur la scène un regard qui caractérise la fin du XIXème siècle.

Dès lors, pour pouvoir faire la synthèse du mouvement réaliste au théâtre, il serait indispensable de recourir à une définition à plusieurs volets. D'ailleurs

---

[32]. Schwarz, Alfred. *From Büchner to Beckett. Dramatic Theory and the Modes of Tragic Drama.* Ohio: Ohio University Press, 1978. p. 6.

les historiens du théâtre de l'époque ont bien remarqué la richesse du mouvement, par exemple, ce commentaire fort pertinent de Marvin Carlson:

> Realism like romanticism, is subject to a wide range of interpretation, even if we restrict ourselves only to its manifestations in the theatre. It may suggest the literal reproduction of everyday life, a trend already present to some extent in such reformers as Montigny but carried much further in this period by Antoine. It may refer only to the use of contemporary as contrasted with classical or mythological subjects. Since Scribe and Augier had already studied the monied classes, this usually meant that the contemporary subjects of later realists were drawn from the lower classes. Realism may also involve a concern with historical accuracy (a concern it shares with romanticism).[33]

Zola, Antoine et le théâtre.

L'atmosphère artistique des vingt dernières années du siècle est riche en contradictions. Une des plus célèbres contradictions a été largement cultivée par Zola, en ayant insisté sur la stagnation de la production dramatique: "Le théâtre a toujours été la dernière citadelle de la convention [...]."[34] Pourtant, les statistiques démontrent une prolifération de textes et de projets théâtraux, jamais connue auparavant dans le monde des théâtres. Mais malgré cette abondance de pièces, le monde des théâtres parisiens souffrent d'un monopole, d'une indéniable restriction de ce qui pourrait y être représenté. Ce monolithisme s'étend non seulement aux écrivains dramatiques mais à la critique également.

---

[33]. Carlson, Marvin. *The French Stage in the Nineteenth Century.* New Jersey: The Scarecrow Press, 1972. p. 176.

[34]. Zola, Emile. *Thérèse Raquin* préface, O.C. t.15. Paris: Mittérand, 1966. p. 122.

En effet un petit nombre de dramaturges contrôlent les destins du théâtre parisien. Henri Becque avertit contre le danger de ce monopole. Il écrit en 1895: "Vingt-cinq auteurs environ, quelques-uns dans le nombre que la collaboration venait chercher, se sont partagé les théâtres."[35] Pour fournir plus de détails, et sur un ton ironique, Guiches voit dans ce partage un mouvement de marginalisation prémédité, visant à récuser la compétence des jeunes auteurs:

> Victorien Sardou barricadait le Vaudeville, verouillait le Gymnase, embouteillait, secondé par Gondinet, le Palais Royal et suffisait à rendre imprenable la Porte Saint-Martin. Meillac et Halévy accaparaient les Variétés. Alexandre Dumas fils, H de Bornier, Pailleron, appuyaient le répertoire qui par ses seules forces d'ailleurs, eut repoussé les plus violents assauts à la Comédie française et à l'Odéon.[36]

Zola, Antoine, et un grand nombre de jeunes auteurs se heurtent à cet incontestable canon. D'autant plus que la cabale d'auteurs consacrés: Dumas fils, Augier, Sardou, Labiche, Meilhac et Halévy, Pailleron, proviennent tous de l'Académie Française. Personne jusqu'en 1890 ne pouvait révoquer leur suprématie sur la scène parisienne: ils détiennent l'hégémonie des planches, soutenus par un groupe de directeurs de théâtres appartenant au même milieu social, tranchant sur ce qui peut ou ne peut pas être joué.

Mais si les écrivains dramatiques et leurs directeurs parviennent à écarter une jeunesse militante, c'est parce que dans les données de leur conservatisme ils oeuvraient en unisson avec la critique. En effet, dans son indispensable médiation entre le public et le théâtre, la critique s'est fondée sur des bases truquées. On peut parler d'une critique conspiratrice et collaboratrice, et ce pour des raisons qui ne sont pas mystérieuses.

---

[35]. Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique.* Paris: 1895. p. 214.
[36]. Guiches, G. *Le Spectacle.* Paris: Spès, 1932. p. 21.

Les critiques dramatiques les plus célèbres de l'époque appartiennent souvent à la classe bourgeoise, et recoupent un ethos social semblable à celui des dramaturges qu'ils sont censés évaluer de façon impartiale. Et les exemples ne manquent pas: Ferdinand Brunetière,[37] virulent critique de *la Revue des deux mondes*, était fils d'un polytechnicien et membre de l'Académie Française; Emile Faguet[38] de *La France* et du *Journal des Débats*, fils d'un professeur et diplômé de l'Ecole Normale Supérieure, agrégé et membre de l'Académie Française; Franscisque Sarcey[39] du *Temps* a, lui aussi, fait l'Ecole Normale Supérieure; Henri Fouquier du *Figaro*, de *La France* et du *XIX siècle* était député et lié à Gambetta, et beau-père de Feydeau; Paul Pernet de *La Liberté* venait d'une famille royaliste; Paul Ginisty de la revue *Le Constitutionnel* était directeur de l'Odéon et inspecteur des monuments historiques; H. Maret du *Radical* était député et conseiller municipal de la ville de Paris. Et la liste peut se prolonger.

Comme l'a résumé Léautaud: "La critique dramatique n'est pas [...] désintéressée. Tel critique a une pièce déposée chez un directeur de théâtre [...]. Tel autre, pour se faire jouer, compte sur un comédien influent [...] celui-ci pense à l'auteur, qui est lui-même critique dramatique, ou homme puissant."[40] Ce que ces

---

[37]. Ferdinand Brunetière (1849 - 1906). Maître de conférence à l'Ecole Normale Supérieure, il écrit *Le Roman naturaliste*, contre Zola. Il a publié plusieurs recueils d'histoire de la littérature française.

[38]. Emile Faguet (1847 - 1916). Critique littéraire et dramatique, dont la thèse de doctorat, *La Tragédie française du XVIème siècle*, lui valut la chair de poésie à la Sorbonne. Il s'est surtout opposé au symbolisme.

[39]. Francisque Sarcey (1827 - 1899). De 1867 jusqu'à sa mort Sarcey tint la chronique théâtrale dans *le Temps*. Chaque lundi il donnait un compte-rendu critique, parfois acerbe, des pièces de la semaine. De goût conformiste, il était particulièrement dur avec les jeunes dramaturges. Ses articles les plus importants sont réunis sous le titre: *Quarante ans de théâtre*.

[40]. Léautaud, Paul. *Le Théâtre de Maurice Boissard*. Vol. 1 (1907-1914). Paris: Gallimard, 1958. p. 21.

critiques ont de concert c'est qu'ils répondent pour la plupart au goût d'un public bourgeois.

Dès lors se pose la problématique du spectateur, de ses préférences, de ses goûts, conditionnés par son appartenance sociale et sa formation, et réorientés par une critique partiale. Au fait toute une dialectique socio-économique scande les liens entre l'art du spectacle et ses récepteurs à la fin du siècle dernier. Il y a, premièrement, les prix des places et leur inaccessibilité au grand public populaire. Ensuite il y a le problème du site de nombreux théâtres parisiens, érigés sur les boulevards, rassemblement urbain des bourgeois de ce Paris ré-assorti par Haussmann. Pourtant, la plus grande concentration populaire se trouvait dans les banlieues. Soulignons aussi l'inaccessibilité des pièces au grand public de par leur langage, leurs caractéristiques internes, les rendant incompréhensibles et peu attrayantes à un public modeste. A travers ce regard sociologique nous sommes menés à une analyse du public lui-même, de ses inclinations, de ses préférences et de ses habitudes. Octave Mirbeau dans une lettre à Edmond de Goncourt souligne la nécessité d'un renouvellement à la fois de la scène et de la salle:

> Non, mon cher maître, le théâtre, tel que vous l'aimez et tel que nous le rêvons, est impossible. Et les chefs-d'oeuvre n'y peuvent rien. Pour le conquérir et l'imposer, il faut conquérir et imposer un tas de choses que nous ne sommes pas prêts d'avoir. Il faut un public nouveau qui ne pourra se former que par une complète révolution sociale, une refonte entière de nos lois et de nos moeurs. Tout se tient. Le théâtre c'est comme le mariage, c'est comme les testaments, la propriété, le militarisme, la magistrature, c'est comme toutes les vieilleries au milieu desquelles nous vivons.[41]

Et dans la même veine Sarcey s'attaque à la critique, dans sa tribune du *Temps:*

---

[41]. Cité in Martin Schwarz. *Octave Mirbeau.* "Lettre à Edmond de Goncourt" p. 136.

> L'oeil du public s'étant modifié, les conventions imaginées pour lui donner l'illusion de la vérité doivent changer également, et les lois que l'esthétique de chaque époque a promulguées et qu'elle a de bonne foi crues universelles et immuables sont destinées à tomber; mais elles tiennent bon longtemps et ne croulent que sous l'effort répété des novateurs de génie et de la critique intelligente.[42]

Si Mirbeau et Sarcey se plaignent de la stagnation du théâtre et incitent à une "révolution" sociale et artistique, ils ne font que renvoyer l'écho de nombreuses campagnes menées par Zola, des années plus tôt.

Très tôt, le futur auteur des *Rougon-Maquart* commence à s'intéresser au théâtre. Malgré ses débuts idéalistes dans la poésie,[43] déjà en 1858, lors de son installation à Paris, il optait clairement pour le "réalisme". Les premiers intérêts de Zola pour le théâtre datent de 1858, l'année où il écrit une comédie en trois actes, *Enfoncé, le pion!* et qui fait partie des manuscrits perdus mentionnés par Henri Mittérand.[44] En 1862, il décrit son dessein dramatique dans une lettre à Cézanne et à Baille: "Plus je vais et plus Molière devient mon maître; le soleil, la lune, les fleurs, etc., c'est fort beau, mais une pensée vraie, dite sans emphase, a bien son mérite."[45]

Les premières tentatives de Zola au théâtre ne lui assurent pas un avenir brillant dans ce genre. Un échec après l'autre viennent le détourner du théâtre. En 1863, son proverbe *Perrette*, est refusé par *La Revue des Deux Mondes* et par *la Revue Contemporaine*. Ensuite sa comédie d'un acte, *La Laide*, est rejetée par

---

42. Sarcey, *Le Temps* (3-VII-1876).

43. Ainsi que l'ont montré plusieurs études: celles de Lawson A. Carter, de Claude Seassau et de John Lapp.

44. Mittérand, Henri. "Les Manuscrits perdus d'Emile Zola". *Cahiers naturalistes*, no.39, 1970, pp. 83-90.

45. Zola, *Correspondances* I, (1858 - 1867). Montréal: Presses de l'université de Montréal, 1978. (Sous la direction de B.H. Bakker). p. 320.

l'Odéon. Finalement, son drame en trois actes *Madeleine* sera également refusé au Gymnase et au Vaudeville en 1886. Cette pièce verra les feux de la rampe avec Antoine, qui en donne une représentation remarquable en 1889.

Avec ces premiers échecs au théâtre, Zola s'est orienté vers la critique. Il se forme alors une carrière de polémiste à différentes revues à Paris et en Provence. A côté de cette carrière de journaliste se manifestait une mise au point d'une théorie du drame qui aura ses premières fondations dans la préface de *Thérèse Raquin*, adaptée au théâtre en 1873. Son projet d'adaptation du roman constituerait une première étape dans la conquête de la scène:

> Dans l'enfantement continu de l'humanité, nous en sommes à l'accouchement du vrai. Et là est la seule force du siècle. Tout marche de front dans une époque. Quiconque voudrait retourner en arrière ou s'échapper de côté, serait écrasé sous la pensée générale. C'est pourquoi je suis absolument convaincu de voir prochainement le mouvement naturaliste s'imposer au théâtre, et y apporter la puissance de la réalité, la vie nouvelle de l'art moderne.[46]

Dans cette perspective Zola voulait prouver que les processus romanesques du naturalisme, peuvent s'appliquer et triompher au théâtre, cette dernière "citadelle du mensonge." Il écrit d'ailleurs dans *L'Avenir national* du 25 février, 1873: "Je crois dès lors impossible que le théâtre n'entre pas, à un moment donné, dans ce large entraînement des intelligences. Il doit subir à son tour l'action immédiate de l'esprit scientifique de l'époque [...]."[47] Si Zola parle d'esprit scientifique, cela ne veut pas dire que la science occupera le sujet de ses drames. Il empruntera à la science ses procédés d'analyse, et elle lui servira d'inspiration dans la construction des personnages. Le théâtre serait ce champ d'expérience, ce laboratoire où sont disséqués les hommes, pris dans leur environnement "exact". Ainsi nous décrit-il

---

[46]. Zola, *Thérèse Raquin*, préface. O.C t.15. p. 122.
[47]. Zola. "Le Naturalisme au théâtre". p. 123.

son popre processus d'adaptation de *Thérèse Raquin*, en nous dévoilant sa technique de dramaturge:

> [...] j'ai suivi le roman pas à pas; j'ai enfermé le drame dans la même chambre, humide et noire, afin de ne rien lui ôter de son relief, ni de sa fatalité; j'ai choisi des comparses sots et inutiles, pour mettre, sous les angoisses atroces de mes héros, la banalité de la vie de tous les jours; j'ai tenté de ramener continuellement la mise en scène aux occupations ordinaires de mes personnages, de façon à ce qu'ils ne "jouent" pas, mais à ce qu'ils "vivent" devant le public.[48]

Si les personnages de *Thérèse Raquin* "vivent" devant le public, la pièce, elle, n'a connu aucun succès lors de ses premières représentations à Paris. Mais, depuis, la pièce a été reprise sur des scènes françaises et européennes. Comme l'indiquent les nombreux documents de la collection Rondel à la Bibliothèque de l'Arsenal:[49] en 1905 elle fut présentée au Ba-ta-clan, en 1910 à l'Odéon, en 1916 au Moncey, en 1920 au Belleville et à l'Empire, en 1928 aux Folies-Dramatiques, en 1929 au Royal et en 1933 au Casino Montparnasse. La pièce a également connu un immense succès aux Etats-Unis, au Baltimore Theatre à New York en 1945, où elle a dépassé les 100 représentations.

Ce succès posthume de l'auteur de *Thérèse Raquin* n'a pas couronné sa pièce suivante *Les Héritiers Rabourdin*, qui fut jouée sur un petit théâtre: le Théâtre Cluny, par des comédiens peu connus. Dans cette oeuvre Zola fait un pastiche de la comédie du XVIIème siècle: "J'avoue que mon intention très arrêtée a été d'écrire un pastiche; j'entends un pastiche particulier, et fait dans un certain but d'expérience. J'ai voulu, en un mot, remonter aux sources de notre théâtre, ressusciter la vieille

---

48. Zola, préface *Thérèse Raquin*, p. 123.
49. Collection Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal, programmes et articles de journaux, RF 49078.

farce littéraire, telle que nos auteurs du XVIIème siècle l'ont empruntée aux Italiens."[50]

Dans la conception zolienne de la comédie il faut renoncer à trois procédés: premièrement l'idée de "gaieté". Il affirme que derrière le rire il y a une cruauté, un "gouffre". Deuxièment renoncer à l'idée de "personnages sympathiques", et mettre sur scène, au contraire, des personnages réels "plutôt mauvais que bons." Et troisièmement renoncer au concept "d'intrigue multiple et progressive":

> Je nie que dans Molière il y ait de la gaieté, j'entends de la gaieté telle qu'on en demande aujourd'hui. [...] je nie également que Molière se soit jamais inquiété de tempérer ses cruautés d'analyse, en peuplant ses pièces de pesonnages sympathiques; à part son éternel couple amoureux , qui est une concession à la mode du temps, tous les types qu'il a créés sont humains, c'est-à-dire plutôt mauvais que bons. [...] Enfin je nie que Molière ait jamais soupçonné le besoin de compliquer une comédie pour la rendre plus intéressante; son théâtre est d'une nudité magistrale; une intrigue unique s'y développe largement, logiquement, en épuisant le long du chemin toutes les vérités humaines qu'elle rencontre.[51]

Ainsi en renonçant à la "gaieté", aux "personnages sympathiques" et à "l'intrigue multiple", Zola mine son propre projet comique, puisque la comédie puise essentiellement dans la dialectique de ces trois éléments.

Les pièces suivantes n'ont pas non plus livré la "bataille" qui allait révolutionner l'art dramatique. *Le Bouton de Rose* montée au Palais-Royal en 1876 ne dure que sept représentations. Au bout de ces trois fours Zola se voit en traîn d'en justifier, lui-même, l'échec: "[...] je publie mes pièces sifflées et j'attends. Elles sont trois, les trois premiers soldats d'une armée. Lorsqu'il y aura une vingtaine, elles sauront se faire respecter."[52] Zola s'est trompé, ses pièces n'ont

---

50. Zola. *Les Héritiers Rabourdin*, Préface. p. 223.
51. Zola. *Les Héritiers Rabourdin*, Préface. p. 226.
52. Zola. *Le Voltaire*, 7 Septembre 1878.

pas laissé de traces considérables dans l'histoire de l'écriture dramatique, et certes n'ont pu accéder au même statut littéraire que son oeuvre romanesque. Les écrits théoriques ont contribué, néanmoins, à former une avant-garde dramatique.

Zola a bien ressenti la nécessité de créer une dramaturgie moderne qui rendrait compte du monde moderne, de ses angoisses et de ses préoccupations. Il a fait remarquer que la fonction du théâtre importe peu: qu'elle soit mimétique ou analytique, psychologique ou expérimentale, c'est vers une nouvelle poétique de la scène qu'il faudrait s'orienter. Il décrit étape par étape ce projet de théâtre naturaliste:

> J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. J'attends qu'on nous débarrasse des personnages fictifs, de ces symboles convenus de la vertu et du vice qui n'ont aucune valeur comme documents humains. J'attends que les milieux déterminent les personnages et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. J'attends qu'il n'y ait plus d'escamotage d'aucune sorte, plus de coups de baguette magique, changeant d'une minute à l'autre les choses et les êtres. J'attends qu'on ne nous compte plus des histoires inacceptables, qu'on ne gâte plus des observations justes par des incidents romanesques, dont l'effet est de détruire même les bonnes parties d'une pièce. J'attends qu'on abandonne les recettes connues, les formules lasses de servir, les larmes, les rires faciles. J'attends qu'une oeuvre dramatique, débarrassée des déclamations, tirée des grands mots et des grands sentiments, ait la haute moralité du vrai, soit la leçon terrible d'une enquête sincère. J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches.[53]

Le réalisme ainsi défini ne pourrait pas se limiter à une imitation puisqu'il vise un changement total de la technique dramatique. Si la fonction du spectacle se

---

[53]. Zola. "le naturalisme au théâtre ". *Le Roman expérimental.* p. 163.

limitait à reproduire les structures pré-existantes, elle retomberait, de nouveau, dans la convention.

Or, le spectacle opérait, jusqu'à la fin du siècle, à l'intérieur d'une structure formelle délimitée par les paramètres des genres classiques.

Dès lors une interrogation importante s'impose: pourquoi le naturalisme au théâtre est-il une menace alors que son règne au roman a été institué?[54] En fait la raison du retard de l'arrivée du théâtre à la scène naturaliste est due à la forte surveillance de cet art par la censure. Cette restriction est due, premièrement à la nécessité fiscale. Nous savons qu'en France les acteurs et les compagnies de théâtre recevaient des rentes, et que, depuis quelques siècles, la noblesse soutenait financièrement des troupes privées. C'est ainsi que Molière a pu vivre quinze ans sur la générosité des maîtres de province. Quoique les régimes changent et s'écroulent aux pieds des révolutions, les subventions pour le théâtre ont, elles, presque toujours existé.

Une deuxième raison exige le contrôle du théâtre et semble être liée de près à la raison financière, à savoir la portée politique de l'art du spectacle. Le théâtre étant un art collectif, il conjure le danger et risque de provoquer collectivement des émotions en favorisant une mise en cause du statu-quo social, moral et surtout politique. Pour ainsi dire, les autorités politiques gardent le théâtre à l'affût, en le soumettant à une restreinte idéologique plus importante que celle qui limite le roman.

---

[54]. Tout de même, il ne faudra pas croire que le roman naturaliste est entré facilement dans les moeurs. N'oublions pas les nombreux procès, à l'époque, contre plusieurs romanciers.

Albert Cahuet commente, en 1902: "Le livre, le journal, la tribune, ont aujourd'hui reconquis leur indépendance; le théâtre pas encore."[55] C'est dans cette perspective que l'on peut expliquer certains excès de la censure devant les pièces de théâtre qui nous paraîtraient actuellement peu condamnables. Prenons comme exemple la pièce tirée du roman *Germinal*, adaptée au théâtre par Busnach en août 1885. Le roman n'a pas été condamné, tandis que la pièce a suscité un remous démesuré. En effet la pièce était prête pour le mois d'octobre 1885, elle ne voit la scène qu'en avril 1888. Elle a été bannie à cause de l'épisode de la grève, au septième tableau, où les gendarmes -- arrivés sur scène -- tirent sur les grévistes. Comme en fait part un article dans *le Temps* du 28 octobre, la pièce est interdite à cause "de la tendance socialiste de l'oeuvre, et particulièrement le septième tableau, la grève des mineurs, où les gendarmes sont amenés à tirer sur les ouvriers en révolte."[56]

Evidemment, si l'on croit Piscator ou Brecht, la scène est politiquement critique puisqu'elle permet aux dominés d'incarner le rôle des dominants dans un contexte vivant qui ressemble à la vie. Cette appropriation symbolique de la scène par un groupe social n'appartenant pas à la classe dominante constitue une menace au pouvoir. Céder la scène à la plèbe de *Germinal* serait, selon Christophe Charles, "comme si on cédait le Palais-Bourbon aux socialistes."[57]

Tant d'exigences empêchent le théâtre de se regénérer, et de suivre l'esprit du siècle. Mais, plus grave encore, le théâtre souffrait de deux insuffisances. L'absence d'institution prête à servir une nouvelle génération. Et l'absence d'une

---

55. Cahuet, Albert. *La Liberté du théâtre.* Paris: A. chevalier, 1902. p. 1.
56. *Le Temps.* rubrique "Spectacles et concerts", 28 octobre 1885.
57. Charles, Christophe. *La crise littéraire à Paris.* Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979. p.129

liberté d'expression qui est, en général, à l'origine de la création de cette institution.

Cependant, la seule puissance politique de la censure n'aurait pas suffi à engendrer une répression générale. Il fallait pour cela le soutien d'un nombre d'écrivains, de directeurs et de critiques. Ceux-là, les "amis" de la censure, étaient nombreux au sein de l'institution littéraire. Francis Magnard, rédacteur du *Figaro*, était de ceux qui participaient au joug de la censure. Il écrit dans le *Figaro*: "Les coups de fusil de *Germinal* eussent été comme un commentaire vivant des discours enflammés, des déclamations des clubs, des provocations haineuses de la presse anarchiste. Il fallait les supprimer [...]."[58] Tout cela a contribué à plonger le théâtre dans une crise.

Antoine le cercle d'amateurs, les auteurs nouveaux

De cette crise il y aura l'émergence d'une avant-garde rassemblée autour d'André Antoine. Grâce à son talent et habileté, il rallie tous les exclus du théâtre bourgeois. Bien sûr, Antoine n'a pas fait une découverte en fondant le Théâtre Libre. Il est arrivé à un moment où la maturation esthétique faisait de tout Paris une scène d'essai. La société parisienne, cette actrice costumée, qui attend dans sa loge[59] l'heure où elle doit passer sur la scène, semblait prête à se voir miroitée. Désormais la ville s'auto-représentera, armée d'un superbe véhicule le "réalisme":

---

[58]. Magnard, Francis. Le *Figaro* . 27 octobre 1885: p.1.

[59]. Cette image ne peut que me faire penser aux nombreux tableaux de l'époque: Manet: *La Serveuse de Bocks* (1878), ou Renoir: *La Première sortie*, que le marchand d'art Vollard renomme: *Au Théâtre*, ou la lithographie de Henry Monnier: *Galerie théâtrale, un Paradis.* (1829)

elle verra se parader sur les planches, son double à la fois fascinant et cruel, sublime et grotesque.

André Antoine est né en 1858 à Limoges d'une famille modeste, installée dès 1870 à Paris. Accepté au Lycée Charlemagne en 1871, il doit y renoncer faute d'argent. Entre 1872 et 1879 il tient des travaux clericaux et court "les Théâtres et les Bibliothèques, le Louvre, les Beaux-Arts."[60]

En 1877 il entre à la compagnie du Gaz au service de la comptabilité. L'année suivante il tente les examens du Conservatoire national de musique et de déclamation (actuellement le Conservatoire d'art dramatique, Rue du Conservatoire). Il relate l'épisode du rejet du Conservatoire dans ses *Souvenirs*:

> Je me présentai donc, inutilement, bien entendu, à l'examen d'admission du Conservatoire; alors, comme aujourd'hui, il était chimérique d'espérer franchir la porte sans recommandation particulière. Comme j'avais beaucoup de bon sens, et peut-être aussi par une certaine répugnance à courir les aventures inutiles, après cet échec je renonçai à une carrière dont l'accès s'annonçait impraticable.[61]

L'année suivante il est recruté au 8ème régiment d'Infanterie où il passe cinq ans de sa vie. Il achève son service militaire en 1883, après avoir beaucoup voyagé. Lors d'un de ses voyages, en Tunisie, il écrit à son ami Auguste-Marie Wisteaux (Mevisto):[62]

> [...] tout ce que je pouvais imaginer et rêver sur l'Orient est dépassé, épatant, épatant, épatant.

---

60. Antoine, notes inédites adressées à Frantz Jourdain. Cité in Pruner: *Les luttes d'Antoine*. 1, p. 19.

61. Antoine. *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre*, pp. 14-15

62. Antoine a fait la connaissance de Mevisto au cours de déclamation de Marius Laisné en 1876. Tous les deux étaient férus de théâtre. (*Pruner*, ibid p.26-27)

> [...] tu penses que j'ai beaucoup pensé à Flaubert et à Salammbô depuis que je suis ici. Certes, tu sais que je l'avais déjà en une estime particulière, mais ce que je vois du pays ne fait qu'accroître mon admiration pour son oeuvre. Je voudrais revoir ce livre pour le lire ici, pas à pas, sur le terrain; je serais curieux de voir si, topographiquement, il avait été fignolé avec autant de soin que pour le reste. Quoi qu'il en soit, je retrouve la même impression, majestueuse et ineffaçable du roman.[63]

Wisteaux lui servait de lien avec la capitale et le tenait au courant des représentations théâtrales à Paris. Son amie Marie, également, "tenait soin de lui envoyer régulièrement jusqu'en Afrique *Le Figaro*, 'journal officiel des théâtres', dont les échos et les comptes rendus lui permirent de ne pas perdre le contact."[64]

Ainsi, même à distance, Antoine envisage déjà, bien avant son retour, sa propre participation. Il écrit à Wisteaux le 12 février 1880: "[...] il me semble que si je rentrais à Paris demain, mon premier soin serait de reprendre ma position de type *qui fait du théâtre* et de reballader pendant des mois quelques brochures dans mes profondes. C'est dans le sang; quand on y est, on n'en sort plus."[65] L'on peut facilement résumer dans cette dernière phrase toute l'activité théâtrale d'Antoine: "C'est dans le sang". Certes, mais c'est aussi surtout, au delà de ce déterminisme génétique, dans la persévérence et le labeur qui caractérisaient le directeur.

Ecarté du Conservatoire, Antoine, devenu autodidacte, s'est forgé, seul, une carrière théâtrale. Tout d'abord, sa détermination l'a poussé à s'instruire, à travers des lectures et des représentations, sur les classiques du théâtre. Et là où l'occasion s'est présentée, il a essayé d'établir des rapports avec les hommes de

---

63. lettre à Wisteaux 19 septembre 1881, citée In Pruner, p.39.
64. Pruner. p. 42.
65. *Correspondance d'André Antoine*, James Sanders, p. 34.

théâtre de son époque. C'est dans ce cadre que la première lettre qui figure dans la correspondance est adressée à Mounet-Sully. Il y demande au grand comédien des clarifications sur les arguments avancés par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*: "[...] le comédien doit-il se posséder en scène? Et une fois entré dans le pourpoint d'Hamlet ou la draperie de Cinna, doit-il se livrer entièrement et sans réserves aux émotions du rôle, ou, gardant intérieurement une sorte de modérateur, modifier son jeu suivant l'impression qu'il juge avoir produite sur son auditoire."[66] Cette lettre date du 15 janvier 1876. Plus de dix ans plus tard, lorsque Antoine fonde le Théâtre Libre il continue à s'intéresser à Diderot. La saison 1887-88 du Théâtre Libre devait présenter une comédie de Diderot: "La saison 1887-88, écrit-il dans ses *Souvenirs*, sera complétée par une comédie en trois actes de Diderot, dont la mise en scène a été fréquemment réclamée par la critique."[67] Cette pièce n'a jamais vu les planches, mais 26 ans plus tard, Antoine, devenu directeur à l'Odéon, monte *Est-il bon? Est-il méchant?*

Toujours est-il que l'envoi de la lettre à Mounet-Sully témoigne de l'incessant intérêt du futur metteur en scène à la théorie de l'art dramatique. A ce qu'il paraît Mounet-Sully n'aurait pas rassasié la soif d'Antoine par une réponse, mais les archives indiquent qu'en 1874, Antoine écrivit à Coquelin aîné et à Edmond Got, les interrogeant sur le même "paradoxe". Coquelin aîné l'invite à monter chez lui pour en discuter, mais Antoine, grand timide, n'y est pas allé. Et Got lui répond par une lettre, qui, aux dires d'Antoine, était "un chef-d'oeuvre de précision et de

---

66. Ibid, p. 31
67. *Souvenirs* p. 55.

clarté, d'après laquelle le comédien est à la fois un exécutant et un spectateur qui examine, critique et modère."[68]

Mais l'intérêt d'Antoine dans la réflexion théorique sur le théâtre n'a jamais cessé. Son contact avec les réalistes, et leurs nouvelles conceptions de l'art venait soutenir ses lectures des grandes théories du XVIIIème siècle. En 1924, il est toujours en train de méditer sur le même paradoxe.[69]

A part Diderot, Zola est la deuxième plus grande influence de sa vie: "Avec Diderot, avoue-t-il, Zola fut mon éducateur sûr et clair dont l'empreinte est restée si profonde, qu'en dépit du temps, des évolutions et des luttes, à mon déclin, je reste son vieil élève et son disciple toujours ébloui."[70] En effet Francis Pruner a très bien montré que l'influence de Zola sur Antoine a donné le premier coup d'envoi du Théâtre Libre. Il ajoute que les événements entourant le procès contre *Germinal*, la pièce de Zola, ont contribué à lancer le Théâtre Libre.

La censure est réintroduite en 1874, après son abolition par un décret de Jules Ferry le 30 septembre 1870. Et elle continue à être en vigueur jusqu'en 1886. Bien qu'en douze ans elle n'ait sanctionné que six spectacles, "qui peut nier, comme le fait remarquer Pruner, les effets sournois de ce contrôle dont la seule perspective brise tout élan créateur?"[71] Toute une campagne parlementaire, pour supprimer la censure au théâtre, a été préparée par Zola et exécutée par Laguerre, un député radical. En effet Laguerre propose une réduction du budget des Beaux arts

---

68. Cité par Sanders, *Correspondance.* p. 32.
69. Antoine, "L'Art du comédien moderne." Conférence d'Antoine. 1er février 1924.
70. Pruner. p. 33.
71. Pruner. p. 53.

consacré à la censure.[72] L'amendement est accepté, mais le jour où le vote eut lieu au parlement, le 28 janvier 1887, la censure l'emporte. Le soir même le *Cri du peuple* publie un article de Paul Alexis présentant à Paris son premier metteur en scène. C'est ainsi qu'Antoine rapporte cet événement: "[...] Paul Alexis [...] annonce aujourd'hui notre soirée avec un très joli commentaire; une étrange impression de voir mon nom imprimé pour la première fois dans un journal."[73] Selon Pruner, Antoine feint bien la surprise, "Antoine -- cet inconnu qui se lançait subitement dans la mêlée -- pouvait gagner la guerre en la portant sur son vrai terrain: en montrant la possibilité d'un théâtre libéré de toute censure administrative. Et c'est bien parce qu'il entend se poser en chef de la partie souterraine de revanche, qu'il doit d'abord faire admettre qu'il est totalement étranger aux péripéties de la lutte."[74]

En effet Pruner va encore plus loin, il ajoute que le fait qu'Antoine ait baptisé son théâtre, Le Théâtre Libre, c'est justement pour servir d'antidote à la censure. Pruner souligne ainsi que l'ambiguïté est préméditée chez Antoine et que ce dernier aurait fait exprès de brouiller les pistes quant à l'origine du nom. Au fait Antoine nous laisse deux versions contradictoires, il déclare une fois à Fouquier, du *Figaro*, qui lui avait assuré l'appui de son journal: "M. Paul Alexis, un ardent, a baptisé la chose 'Théâtre-Libre'."[75] Et une autre version vient contredire la première, celle qui figure dans les *Souvenirs*:

> Je cherche depuis plusieurs jours une épigraphe plutôt qu'un titre. Il y en une qui serait excellente: 'Le Théâtre en liberté', empruntée à

---

72. Aussi bizarre que puisse le paraître, il existait un budget pour la censure!

73. Antoine, *Souvenirs*. p. 20.

74. Pruner. p. 55.

75. cité par Pruner. p. 55.

> Hugo, mais je ne sais quoi nous gêne, cela nous semble bien romantique. Et, comme nous tournons autour de cette idée, Byl s'écrie tout à coup en remuant son pernod: 'Alors, *le Théâtre Libre*', et je sens tout de suite que c'est vraiment cela que nous cherchions.[76]

Quoiqu'il en soit, je ne croirais pas pleinement la thèse de Pruner. Plusieurs développements viennent contredire cette théorie ou du moins viennent l'atténuer. Si on se fie aux *Souvenirs* d'Antoine et à ses multiples "causeries" sur le théâtre publiées au fil des années qui suivirent la fondation du Théâtre Libre, on ne peut s'empêcher de voir dans l'évolution des événements un élément du hasard. Faisant irruption à un moment critique de l'histoire du théâtre, la scène Libre d'Antoine, épouse habilement la cause naturaliste, armée, comme le dit son fondateur, de cette "énorme influence de Zola."[77]

Il va sans dire que par le nom "Théâtre Libre", Antoine fait un clin d'oeil à la censure. Toutefois au delà de ce paradigme politique, ne voulait-il pas inviter à une liberté plutôt esthétique, dont le manque, au sein même de la vieille tradition théâtrale a étouffé toute tentative de renouvellement de la scène? En 1923, plusieurs années après la direction de l'Odéon, Antoine écrit en parlant des nouveaux auteurs dramatiques (Jean Jullien, Georges Ancey, Salandri): "ce sont eux, qui, par haine de la pièce bien faite, dont nous étions saturés, par haine du personnage sympathique dont la théorie tyrannique étouffait alors le théâtre, par mépris de l'habileté pure et des conventions, ont créé une sorte de comique débridé et nouveau, et libéré la formule théâtrale."[78] "Libérer la formule théâtrale", n'est-ce pas là tout le but de ce "Théâtre Libre"? D'autant plus que ce cercle d'amateurs que fut le

---

[76]. *Souvenirs.* pp. 23-24.

[77]. Notes inédites à Jourdain. Citées par Pruner. p. 19.

[78]. Antoine, André. "Les Contemporains. Le Théâtre d'Emile Augier à Jules Renard", *Conferencia*, journal de l'Université des Annales. 1er janvier 1923. 17è année, no 2. p. 78.

Théâtre Libre fonctionnait par abonnement privé, donc ses productions échappaient à la censure. Elles n'étaient soumises qu'à la répression qu'exerçaient les auteurs consacrés, l'éternel trio: Sardou, Augier, Dumas, et leur influence sur une critique conspiratrice.

En 1886, Antoine commence par adhérer au Cercle Gaulois auquel appartenait un de ses collègues à la Compagnie du gaz. Le Cercle était une association d'amateurs, férus de théâtre, qui donnaient des spectacles privés à leurs amis et parents. C'est au Cercle qu'il rencontre Sarcey, alors critique du *Temps*, et Arthur Byl,[79] qui lui fait découvrir Jules Vidal, "un grand homme tout à fait celui-là, ayant déjà publié un volume et fréquentant le fameux Grenier Goncourt à Auteuil, qui parlait de nous mener à Paul Alexis, l'un des cinq des *Soirées de Médan*."[80] Et le chapelet continue, Alexis lui présente Léon Hennique, qui venait tout juste de tirer une pièce de *Jacques Damour* de Zola, refusée à l'Odéon. Antoine propose de l'inclure dans son programme du Cercle Gaulois de la saison de 1886, mais les autres membres du Cercle, inquiétés par la présence du nom de Zola au programme, lui refusent et "l'étiquette et le concours du Cercle pour la présentation projetée."[81] Antoine s'est trouvé dès lors hors du Cercle et en route vers le Théâtre Libre qu'il fonde quelques mois plus tard.

Muni du "bon sens et de la logique",[82] Antoine devait franchir deux obstacles entravant l'exécution de son projet. Le premier, celui de présenter sur la scène des

---

79. Arthur Byl, un camarade d'Antoine et un des premiers jeunes dramaturges que le Théâtre Libre a lancé.

80. *Souvenirs.* p. 17.

81. *Souvenirs.* p. 18.

82. A plusieurs endroits dans les *Souvenirs* et dans ses articles, Antoine parle de "bon sens et de logique", comme lorsqu'il expose ses débuts au théâtre dans sa

auteurs nouveaux, de faire connaître et accepter, par le public français, sa jeune génération. Ce souci de s'en tenir aux jeunes auteurs émanait d'un besoin de réalisme, pris dans son sens large, celui de mettre en scène des sujets contemporains. Mais surtout d'une volonté de donner à la maison la réputation d'un refuge pour les refusés des grands théâtres.

Une deuxième difficulté s'impose, à savoir les contraintes économiques. En effet la question d'argent mérite quelques commentaires. Les problèmes matériels, qui ont rendu la tâche si ardue à Antoine et à plusieurs autres débutants, étaient liés à des structures économiques rigides à l'intérieur desquelles opérait le spectacle. Pruner résume les raisons pour lesquelles les artistes du théâtre sont toujours soumis à des contraintes matérielles: "Contrairement aux autres artistes qui par leur désintéressement, parfois même leur martyre, avaient su créer les conditions de renouvellement de la poésie, du roman, de la musique, de la peinture, de la sculpture, les directeurs de théâtre ne pouvaient sous peine de faillite faire fi de la question matérielle."[83]

En plus, de ces problèmes d'argent auxquels Antoine s'est heurté dès le départ, il y avait ceux de la concurrence. En même temps qu'Antoine fondait le Théâtre Libre, Porel, alors directeur de l'Odéon, commanda à Goncourt une adaptation de *Germinie Lacerteux* et à Daudet une adaptation de *Numa Roumestan* et à Becque *Michel Pauper*. C'est que Porel et plusieurs autres directeurs de théâtre, tentaient de résister à la compétition de ces petits théâtres privés. De cette manière, en commandant des pièces nouvelles pour la scène publique, Porel, en bon

---

"Causerie sur la mise en scène" publiée dans *la Revue de Paris* du 1er avril 1903: "J'ai appris le théâtre en me laissant guider par le bon sens et la logique, comme on avait dû faire autrefois, à l'origine." (p.598)

[83]. Pruner. p. 51.

stratège, a compris la règle du jeu. Genty fait remarquer: "On ne peut pas dire que Porel fut un novateur et un révolutionnaire, comme le furent par la suite Antoine et Gémier, toutefois on doit reconnaître que devant le mouvement naturaliste naissant, il n'hésita pas à monter la *Renée Mauperin* d'Henry Céard, romancier du cénacle Zola et de l'Ecole de Médan, ainsi que le *Michel Pauper* d'Henry Becque."[84]

Rassembler les auteurs nouveaux c'est, pour Antoine, une façon de se faire une réputation, et de donner une orientation précise à son petit théâtre naissant. Comme il le résume lui-même: "Donner chaque fois une oeuvre signée d'un nom connu, afin d'intéresser la critique et les lettrés et, à la faveur de cette curiosité, produire deux ou trois jeunes gens qui bénéficieraient de la salle attirée par leur confrère célèbre."[85] Or Zola pourrait facilement servir de "confrère célèbre", vu sa grande renommée et ses contacts avec la critique. Il était, donc, indispensable, pour des raisons à la fois esthétiques et publicitaires, de s'allier à Zola.

Antoine cherchera, dès lors, à faire la connaissance de Zola. Son voeu s'accomplit le 8 février 1878 où il rencontre Zola au cimetière du Père-Lachaise. Antoine, invité par Alexis à l'inauguration du monument de Duranty au cimetière du Père-Lachaise, décrit cette rencontre: "à la fin de la cérémonie, pendant que tout ce monde regagne l'entrée du cimetière, je m'attarde à regarder Zola, qui reste longtemps en contemplation devant l'immense Paris étalé à ses pieds dans la lumière de cette fin de journée."[86] Cette entrevue dans un cimetière serait comme si d'un point de vue symbolique, le chef de fil de l'école naturaliste et le futur metteur en scène enterraient un chapitre de l'histoire du spectacle.

---

[84]. Genty, Christian . *Histoire du Théâtre National de l'Odéon*, 1782-1982. Paris: Fischbacher, 1981. p. 63.

[85]. Cité par Pruner. p. 65.

[86]. *Souvenirs*. p. 21.

Un deuxième contact, véritable celui-là, s'ajoute au premier. Cette fois-ci le metteur en scène ne se limite pas à contempler Zola à distance, ils échangeront quelques paroles. Le face à face a eu lieu lors de la répétition de *Jacques Damour*, le 28 mars 1887; Antoine relate cette soirée comme suit:

> Nous répétons. Zola est venu avec sa femme, Charpentier l'éditeur et deux amis. Comme nous terminons *Jacques Damour*, le maître monté sur la scène, conduit par Hennique, m'accule dans un angle sous un bec de gaz; je suis ému à défaillir tandis que ses yeux me détaillent; il y a sur sa figure un étonnement, et il me dit assez brusquement: 'Qu'est-ce que vous êtes, vous?' Je balbutie, il me laisse barbotter sous son regard fouilleur et ajoute: 'c'est très bien, c'est très beau, hein! Hennique, n'est ce pas que c'est très bien! Nous reviendrons demain.[87]

Zola est revenu le lendemain, à la première, et n'était pas déçu. Le maître de Médan était accompagné d'un groupe de critiques et d'écrivains qui, par leur présence même, auraient suscité l'intérêt du tout Paris. En dépit de cette présence, Antoine se plaint de l'absence de la critique:

> La représentation d'hier soir s'est achevée triomphalement, mais j'ai eu bien peur au début de la soirée [...]. En général, la critique n'est pas venue, malgré le patronage du *Figaro*. Il y avait dans la salle Emile Zola, Daudet, Hennique, Chincholle, La Pemmeraye, Denayrouze de *la République française*, Aubry-Vézan de *la Petite République*; je crois que c'est tout. Les journalistes étaient tous aux Bouffes à la première d'un opéra comique, *la Gamine de Paris*, de Gaston Serpette.[88]

Denayrouze avoue son émotion à la suite du spectacle: il écrit dans *la République française*: "J'avoue que, pour mon compte, j'ai été prodigieusement ému par ce petit acte [...]. Si le théâtre naturaliste compte beaucoup d'actes comme celui-là, on peut être tranquille sur son avenir."[89] A part *Jacques Damour* de Zola, il y avait au programme: *Mademoiselle Pomme*, farce en un acte de Duranty; *le Sous-Préfet*,

---

87. *Souvenirs*. p. 29.
88. *Souvenirs*. p. 31.
89. Cité dans *Souvenirs*. p. 32.

tragédie en un acte d'Arthur Byl; *la Cocarde*, comédie en un acte de Jules Vidal. A l'exception de la pièce de Duranty, les trois autres pièces de cette soirée inaugurale ont été refusées par les théâtres parisiens.

Pruner souligne judicieusement: "par ce biais, Antoine réussit à coaliser contre le théâtre commercial, toutes ses victmes -- et à fonder un Théâtre des Refusés, d'une importance historique égale à celle du Salon des Refusés qui avait sauvé la Peinture moderne de l'Académisme."[90] Tout comme, avec Manet, la peinture a retrouvé son expression en s'éloignant des conventions picturales de l'Académie, et en abandonnant l'aspect littéraire, et emphatique du romantisme, avec Antoine, le théâtre, cherchait de nouvelles formes d'expression, qui le libèrent des lois rigides de la représentation.

Là-dessus Pruner ne se trompe pas: si ce n'était pour l'énergie et le dévouement d'Antoine, beaucoup d'auteurs de cette époque n'auraient jamais vu la scène, et les réformes esthétiques prévues par le Naturalisme n'auraient jamais pu se faire au sein d'une convention imperturbable.

Toutefois, il ne faut pas conclure que les pièces représentées par Antoine à la première saison formaient une école, ou une esthétique unique. Elles étaient de tendances aussi variées que l'étaient leurs auteurs. Un lien pourtant les rapprochait: le pessimisme, la grossièreté, l'acharnement contre la bourgeoisie, tout ce qui caractérise la jeune génération du tournant du siècle désillusionnée par une série de défaites françaises remontant à la Commune.

---

[90]. Pruner. p. 65.

Dès ses débuts Antoine se souciait de rassembler des oeuvres de tendances diverses, c'est ainsi que pour la soirée du 31 mai 1887 il met en scène l'oeuvre fantaisiste d'Emile Bergerat: *La Nuit Bergamasque* décrite dans le programme de la soirée en ces termes: "Une tragi-comédie (dans le goût ancien), trois actes en vers."[91] Au fait Antoine faisait ainsi un clin d'oeil aux poètes et aux partisans de l'école symboliste, "Par Bergerat, souligne Pruner, Antoine savait qu'il pouvait atteindre les poètes, les peintres -- et surtout le Boulevard et le 'tout Paris'."[92]

Au demeurant les oeuvres les plus représentatives de ces premiers essais et qui ont teint le Théâtre Libre d'une étiquette particulière sont: *Les Corbeaux* de Becque, *la Dupe*, *l'Ecole des veufs* d'Ancey, *la Pelote* de Bonnetain et Descaves, *Sérénade* de Jean Jullien. *La fin de Lucie Pellegrin*, cette pièce a fait dire à Francisque Sarcey: "O naturalisme! que d'horreurs on écrit en ton nom."[93]

Après ces débuts militants, Antoine s'est fait une renommée d'un homme de théâtre qui accueille les nouveaux dramaturges, comme certaines maisons d'éditions de l'époque ouvraient leurs portes aux jeunes romanciers et poètes. Toutefois, la réception critique de ces premières tentatives, n'était pas favorable. C'est dans cette veine que Pessard écrit en 1889, dans un article sur le Théâtre Libre:

> La marque originale du nouveau théâtre, c'est l'ennui et la tristesse, la tristesse plate et l'ennui morne. Il n'apporte à l'art dramatique aucun procédé utile qui n'ait été découvert et pratiqué par les grecs et les latins, et les inéluctables nécessités de la scène rendent irréalisables ses prétentions à l'analyse, à la minutieuse étude des caractères et des milieux. Ses règles impérativement formulées, il ne les observe pas parce qu'il ne peut pas les observer sous peine de

---

91. *Souvenirs.* p. 40.
92. Pruner. p. 81.
93. *Le Temps*, 18 juin, 1888.

faire le vide immédiat dans la salle. Par dessus tout, il manque de gaieté, de passion, de foi, d'idéal et d'esprit.
La vie, dans ses manifestations actives, lui fait défaut. Il n'a ni la force ni la volonté de courir, de sauter, de s'envoler. Il existe puisqu'il remue, mais les limaces aussi existent ou plutôt traînent leur existence.
Et c'est grand dommage que tant de jeunes écrivains, dignes d'une meilleure fortune, se soient déjà laissés enfermer entre les quatre murs d'une école.[94]

---

[94]. Noel, Edouard et Stoullig Edmond. *Les Annales du théâtre et de la musique.* Paris: Charpentier, 1889. Préface, p. XVIII.

DEUXIEME CHAPITRE

Le coup de théâtre d'Antoine.

"La critique a peur, la critique s'évanouit".
Emile Bergerat. *La Nuit Bergamasque.*

"Sous le rire il y a des gouffres."
Zola. Préface des *Héritiers Rabourdin.*

L'avènement de la mise en scène.

En regroupant tous les exclus du théâtre bourgeois autour de sa nouvelle entreprise, Antoine a créé un véritable champ d'expérience qui aurait abouti à l'émergence d'une nouvelle classe de dramaturges et d'hommes de théâtre et à l'établissement d'une nouvelle conception de la scène moderne. Antoine constate que l'appareil théâtral classique ne pouvait pas servir les réformes exigées par la nouvelle écriture dramatique. Cette réforme, qui s'est basée dès sa naissance sur le refus des conventions établies, devait offrir un nouvel espace théâtral et une mise en scène qui tiendrait compte des nouvelles réalités. En d'autres mots, le temps était venu pour que la forme théâtrale s'affranchisse, après des siècles de conventions.

C'est ainsi que définit "la convention", *le Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*:

> Art d'illusion, il est limité dans son 'illusionnisme par l'espace clos, qui le définit, par les moyens de la scénographie, par les capacités des acteurs, et même par les exigences du texte. La convention est ce qui fait éclater les limitations et permet à l'illusion de se réaliser malgré elles, et donc à la communication théâtrale de s'établir et de se maintenir. L'objet de la convention est donc de se faire oublier en tant que telle, mais les modifications dans les critères de vraissemblance, dans le goût, dans les techniques, conduisent à établir d'autres conventions qui, par contrecoup, font ressortir les précédentes comme conventionnelles et donc inacceptables.[95]

Dans cette démarche dialectique, il faudra reconnaître le tracé forcément simpliste. Tout en attestant que la convention pourchasse la précédente, à certaines époques du théâtre, les conventions étaient plus puissantes, et plus résistantes que

---

[95]. *Dictionnaire Encycolpédique du théâtre.* Op. Cit. p. 423.

d'autres. Or à la fin du siècle dernier, la convention semblait éternelle. Les formes dramatiques subissaient une accablante immobilité.

Il y a, en plus des conventions une seconde difficultés. Les pièces nouvelles exigeaient une nouvelle esthétique, originale et moderne, mais ne peut-on pas avoir une réforme formelle indépendante de l'évolution des idées? C'est la question que se pose la génération d'Antoine. Autrement dit, on envisage qu'un désir de nouveauté formelle peut exister indépendamment de l'évolution littéraire. Mais, en pareil cas, on se heurte à une ambiguïté incommensurable: comment peut-on appliquer à l'étude de la forme théâtrale la mesure qui convient au contenu? La forme dramatique n'est-elle pas insaisissable par rapport à l'écriture, et toute réflexion sur elle n'est-elle pas réductrice?

Sans doute il vaudrait mieux que ces ambiguïtés soient résolues avant de procéder. Pour cela il serait préférable de cerner la nature du rapport qui existe entre la vérité théâtrale et la conscience humaine qui l'appréhende, au lieu de s'enliser dans les débats esthétiques, moraux ou purement intellectuels du spectacle.

Or la fin du siècle dernier est marquée par plusieurs bouleversements à la fois scientifiques et philosophiques. La technique fonde la civilisation nouvelle et réoriente la perception de l'homme. Dès lors l'espace acquiert une importance inconnue auparavant, d'autant plus marquée par les nouvelles découvertes en physique.

Pour la génération d'Antoine le problème s'est posé ainsi: comment peut-on représenter la réalité moderne, dans toute sa complexité, en la situant dans un espace artificiel et simpliste? C'est que, pour la première fois dans l'histoire du théâtre français, "l'espace" est considéré comme une entité en soi, dont on doit tenir compte. C'est à ce niveau que le théâtre va rompre avec la tradition classique.

Inutile de dire que cette obsession avec l'espace qui a marqué Antoine n'est que le reflet de la théorie du milieu que le naturalisme a façonnée quelques années plus tôt.[96]

Comme l'écrit Dorothy Knowles dans *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*: "Le naturalisme n'étudie pas l'homme comme un individu intellectuel et passionnel, détaché du monde dans lequel il se meut et capable d'une vie intérieure, mais, au contraire, comme un individu entièrement dépendant de son milieu et de sa propre constitution physique."[97]

Du moment où l'on s'intéresse au milieu et l'on favorise l'espace, une redéfinition des rôles que jouent les différents participants à l'élaboration du spectacle s'impose. C'est que jusqu'ici il régnait au théâtre en France une hiérarchie des fonctions. Selon l'époque et la tradition, auteurs, comédiens et directeurs se partageaient le trône au théâtre. Les premiers, se sont imposés depuis que la cour de Louis XIV a ouvert les portes à Molière.

Au tournant du siècle dernier, l'auteur voit sa dynastie s'esquiver dans le tourniquet économique bourgeois. La fonction du dramaturge, jusqu'alors maître enviable de la scène, est entrée dans la lice. "L'auteur dramatique, observe Albert, n'est pas un homme qui s'isole de ses contemporains, qui caresse [...] une oeuvre chère, faite pour les délicats, pour une élite: il veut plaire à tous; il veut emporter un succès immédiat, éclatant, lucratif".[98]

---

[96]. Les principes zoliens du "milieu", ayant trait au théâtre, ont été décrits dans le *Roman expérimental*: "Prenez donc le milieu contemporain, écrit-il, et tâchez d'y faire vivre des hommes." (p. 24-25) Et plus loin: "Voilà donc le naturalisme au théâtre, je veux dire l'analyse d'un milieu et d'un personnage, le tableau d'un coin de la vie quotidienne." (*Naturalisme au Théâtre*, p. 257)

[97]. Knowles, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre.* p. 11-12.

[98]. Albert, Maurice. *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848). Paris: Société rançaise d'imprimerie et de libraire,1902. p. 345.

En même temps que ces écrivains au "succès lucratif", un autre groupe de prétendants aspiraient à la suprématie au théâtre. Comédiens et comédiennes entrent en scène et menacent d'arracher aux dramaturges leur prestige. Ces acteurs, révélés par une foisonnante activité dramatique sous le romantisme, continueront à régner dans les années qui suivirent. S'il convient d'appeler la scène romantique, scène des virtuosités dramatiques tels que Frédérick Lemaître ou Kean ou Rachel, les vingt dernières années du siècle, seront celles des "Monstres sacrés."[99] Cet état est digne de comparaison avec le "star system" de notre époque. Dans ce monde de "stars" apparaîssent des noms comme Mounet-Sully, Coquelin aîné, Sarah Bernhardt, Julia Bartet, Réjane, Albert Lambert et plusieurs autres grands acteurs.

A en croire les comptes rendus de critiques,[100] à elle seule la voix des ces "monstres sacrés" faisait vibrer toute la salle, en captant presque exclusivement l'attention du spectateur. Ainsi un seul comédien occupait toute son appréciation et le rendait oublieux des autres éléments du spectacle.

D'ailleurs, c'est une des critiques les plus importante d'Antoine. Il désapprouve cette façon de faire conventionnelle des comédiens de son temps: "On ne *règle* pas les allées et venues des comédiens sur le texte ou dans le sens de la scène, mais selon la commodité et le caprice des acteurs, qui jouent chacun pour leur compte, sans se soucier des autres."[101]

---

99. Selon Le Robert l'expression "monstre sacré" remonterait à Cocteau et particulièrement au titre de sa pièce.

100. Comme l'exprime Sarcey dans *Le Temps* du 7 décembre 1896 en parlant de Sarah au troisième acte de *Lorenzaccio*: "Un de ces quarts d'heure d'émotion, dont le souvenir est inoubliable [...]. Quelle ampleur de diction! Quelle accentuation profonde! [...] On pardonnait tout pour une de ces minutes, où l'on perd le sentiment de soi-même, pour être tout entier suspendu aux lèvres de l'artiste."

101. *Souvenirs.* p. 200.

L'auteur, gardant son prestige, perd sa prédominance, l'ère du metteur en scène commence. Le centre de gravité de la représentation bascule alors du littéraire vers le spectaculaire. Il reste un obstacle à franchir: le directeur de théâtre.

S'agissant de donner un sens plus large à la fonction du metteur en scène, Antoine s'opposera à l'autorité alors incontestable du directeur de théâtre. Ce dernier est devenu dès le XIXème siècle, l'agent le plus important de la survie d'une compagnie théâtrale. C'est ainsi qu'Antoine refusera de se joindre, en tant qu'acteur, à l'Odéon, dirigé par Porel. En juillet 1887 Porel, propose à Antoine un rôle dans la pièce d'Augier *La Contagion*; Antoine se souvient des propos de Porel, avec un peu de rancune:

> Cher monsieur [...] vous êtes évidemment un artiste; j'ai vu un ou deux de vos spectacles; c'est très amusant, un peu bohème, mais pas sérieux du tout. Vous ne faites aucune illusion là-dessus, hein? c'est du théâtre d'atelier pour un petit groupe de Parisiens; avant six mois tout ce monde-là en sera fatigué et vous lâchera. Profitez de l'aubaine, et, puisque vous rêvez d'être acteur, saisissez cette occasion de vous faire une gentille situation. Vous avez peut-être du talent et de l'avenir; vos dispositions pour le théâtre sont réelles, mais vous ne savez pas encore votre métier; venez l'apprendre avec moi. A votre âge on se contente de peu, je vous donnerai 500 francs par mois et vous débuterez dans une reprise de *la Contagion* d'Augier, dont le principal rôle, un Got, vous ira tout à fait.[102]

Antoine prévoit un avenir plus brillant que celui que lui dépeint Porel, et ses ambitions de diriger un théâtre l'empêchent de se rallier à la cause odéonienne. Mais par ce refus de l'offre, Antoine se fonde en pôle opposé à la scène théâtrale officielle. Il en résultera même une controverse.

La tension s'accentuera en août 1887 lorsque Porel décide de monter *Jacques Damour* de Zola sur la scène du deuxième théâtre de France. Six mois se sont

---

[102]. *Souvenirs*. p. 51.

écoulés depuis que Porel a refusé l'oeuvre à l'Odéon et que le Théâtre Libre en a donné une excellente mise en scène. Porel, ce tacticien, a fait accompagner la soirée de *Jacques Damour* d'une pièce moins connue de Maurice Boniface. Un tel arrangement imite curieusement l'approche d'Antoine, qui agençait toujours des pièces d'auteurs nouveaux aux pièces du répertoire ou à celles des dramaturges consacrés. Les buts poursuivis par Porel ne sont pas mystérieux: s'il s'occupe des nouveaux auteurs il éliminera la raison d'être du Théâtre Libre qui prétendait exister pour servir les jeunes auteurs. Aux dires de Céard, Porel serait "enragé contre le Théâtre Libre"[103] et voudrait le voir disparaître. *Jacques Damour* fut un échec à l'Odéon après s'être couronnée d'un succès éclatant au Théâtre Libre. Selon Pruner, Porel aurait provoqué cet échec pour remettre en question le mérite dramatique de l'oeuvre et, par là-même pour justifier son refus, d'il y a à peine quelques mois.[104]

Cette tactique n'a pas donné l'effet voulu. La critique parisienne n'a pas pu s'empêcher de comparer les deux représentations au Théâtre Libre et à l'Odéon, et d'être plutôt favorable pour la première, au Théâtre Libre. C'est à cet égard qu'Alexis écrit dans une lettre à Zola datée du 4 octobre 1887: "*Jacques Damour*? Je suis allé à la première. On a nui à la pièce en voulant l'adoucir. Et ils l'ont joué en sales cabots: au Théâtre Libre on le vivait presque. Dix Mounet[105] pour un Antoine! Il n'y a que le théâtre Libre décidément."[106] La même impression traverse Antoine:

> [...] la pièce ne retrouve pas le succès de profonde émotion de chez nous. On a commis l'erreur de distribuer à Paul Mounet, un athlète magnifique, le rôle de ce pauvre diable exténué de faim et de chagrin;

---

103. Céard, *Lettres*. Lettre à Zola (7-XI-87), p. 340.
104. Pruner. p. 104.
105. Paul Mounet, l'acteur de l'Odéon, qui a tenu le rôle principal de Jacques.
106. Alexis. *Correspondance*. Lettre à Zola, 4 octobre 1887.

> par suite sa douloureuse résignation apparaît invraissemblable. Cette formule réaliste ne peut s'imposer que par une interprétation désormais différente des procédés courants du théâtre, par la simplicité, le naturel et l'émotion contenue.[107]

Avec de tels commentaires, Antoine s'affirme comme le premier "véritable" metteur en scène qui favorise les procédés de création du spectacle, sur les circonstances économiques et politiques, et qui met toutes les capacités d'une compagnie théâtrale au service d'une conception originale et d'une interprétation nouvelle.

Lorsque le directeur de théâtre s'occupe de la rentabilité et de la popularité, le metteur en scène s'intéresse à donner un sens à chaque représentation, à construire une oeuvre d'art unifiée. Pour résumer la différence dans les rôles que jouent le metteur en scène et le directeur, Antoine précise dans "Causerie sur la mise en scène",[108]

> Le directeur du théâtre, après avoir distribué les rôles aux acteurs, confie le manuscrit de l'ouvrage au metteur en scène, qui devient, à dater de ce moment, le chef des études. [...] Généralement, nos directeurs assument ces deux fonctions. Elles sont cependant bien distinctes et exigent des dons presque toujours incompatibles. Etre directeur, d'abord, c'est une profession. Etre metteur en scène, - ou régisseur, - c'est un art.[109]

Antoine veut amener le public et surtout la critique d'alors, à comprendre que la fonction du directeur, chargé de soucis et de contraintes matérielles, ne peut être compatible avec le rôle de l'artiste qu'est le metteur en scène. D'ailleurs il note dans le même article: "[...] le metteur en scène, le régisseur devrait rester étranger à tout calcul, à tout souci financier."[110] Et poursuit, peut-être pour se consoler: "Les grands directeurs n'ont pas été ceux qui ont gagné des millions, mais

---

[107]. *Souvenirs*. p. 59.

[108]. "Causerie sur la mis en scène", *Revue de Paris*, 1 Avril 1903. pp. 596-612

[109]. "Causerie". p. 601.

[110]. "Causerie". p. 601.

ceux que [...] je saluerais plutôt du titre de grands régisseurs, car ils ont formé des artistes, développé des talents, créé des modes d'expression nouveaux."[111]

On pourrait dire qu'à la limite Antoine a dépouillé toute l'activité théâtrale traditionnelle de ses points de référence. C'est à ce point de vue qu'on a souvent fait de lui le premier metteur en scène; on est même allé plus loin, jusqu'à soutenir que le directeur du Théâtre Libre a "inventé" l'art de la mise en scène. C'est à Veinstein que nous devons la distinction entre la mise en scène pré-naturaliste et la mise en scène d'après Antoine. Il souligne dans *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique* que le metteur en scène de la fin du XIXème siècle, sans être un nouveau venu sur la scène théâtrale, est le premier à reconnaître l'indépendance artistique de son rôle, à avoir "le sentiment d'accomplir une véritable mission."[112]

Donc, si nous considérons la mise en scène au sens moderne du terme, Antoine serait incontestablement, en France,[113] le premier "signataire" indépendant

---

111. "Causerie". p. 603.

112. Veinstein, André. *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique.* Paris: Flammarion, 1955. p. 13.

113. Il ne faut pas méconnaître les travaux, qui ont précédé Antoine et qui l'ont influencé. Notamment ceux des metteurs en scène allemands et anglais. Par exemple, ces réformes promues par la troupe des Meininger, de la petite ville de Thuringe, capitale de l'ancien duché de Saxe-Meininger. La troupe des Meininger dirigée par son régisseur L. Chronegk se consacra dans la deuxième moitié du XIXème siècle à réformer la mise en scène. Elle s'est particulièrement intéressée au réalisme historique et à la reconstruction réaliste des drames historiques. L'expérience de cette troupe a laissé de profondes traces dans le théâtre allemand et chez Stanislavski et Antoine. Antoine aurait fait la connaissance de la troupe des Meininger lors d'un séjour à Bruxelles en 1888, en assistant à la présentation des *Revenants* d'Ibsen. Devant cette pièce il est saisi par la qualité des décors et de l'éclairage; il en était si émerveillé à vouloir l'amener sur la scène du Théâtre Libre. Il avoue à Sarcey: "Leur répertoire est fort varié. Ils ont même joué, à Meiningen, *les Revenants* d'Enrik Ibsen, dont j'ai une traduction. Leur duc avait eu l'idée, *très Théâtre-Libre*, de faire représenter ce drame à huis clos, devant l'auteur et les critiques de la presse allemande invités. La pièce n'a pu être jouée publiquement, car elle est fort subversive, et je crois bien qu'au mois d'octobre elle vous étonnera un peu vous-même." (*Correspondance*, p.149)

d'un spectacle. Il est également un des premiers théoriciens de la mise en scène à avoir donné un sens, non seulement à l'oeuvre représentée, mais à la pratique du théâtre en général. Nous exposerons dans ce qui suit l'essentiel de ses réformes en ayant recours à deux exemples précis de mise en scène au Théâtre Libre.

L'esthétique d'Antoine

"La mise en scène, c'est [...] l'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par le poète ou l'auteur dramatique; c'est faire vivre l'histoire contée dans le manuscrit, la réaliser dans son milieu et son atmosphère jusqu'en ses moindres détails."[114] Ainsi se trouve résumée la démarche du directeur, qui consiste à donner un sens visuel et physique à un texte "latent".

Pour être complète, une mise en scène doit franchir deux étapes: une matérielle et l'autre immatérielle. La première étape comprend "la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages."[115] Et la deuxième porte sur "l'interprétation et le mouvement du dialogue."[116] Antoine distingue clairement les deux étapes et tient à ce que la préparation d'un spectacle les comprend intégralement. Au niveau matériel Antoine distingue le décor, l'architecture des salles, l'aménagement de la scène, tout ce qui doit créer l'atmosphère du jeu. Entrent également dans cette étape l'éclairage et les costumes.

---

[114]. Antoine. "La vie au théâtre - La Mise en scène". *Conferencia*, no. 6, 1er mars 1923. pp. 249-250.

[115]. "Causerie". p. 603.

[116]. "Causerie". p. 603.

Partant du principe que les "lieux sont une explication, un complément de l'homme qui s'y agite, à condition que l'homme reste le centre,"[117] et voulant accompagner l'évolution du temps: "le décor exact est une conséquence du besoin de réalité qui nous tourmente."[118] Il conclut que "les décors, précise-t-il, ne sont en somme que les milieux où naissent, vivent et meurent les personnages."[119]

Dans la vision d'Antoine le décor représente la réalité moderne: "Et que d'autres décors à prendre, écrit-il, pour des drames populaires! L'intérieur d'une usine, l'intérieur d'une mine [...] tous les cadres de la vie moderne peuvent y passer."[120]

Mais une question se pose: pourquoi, à la fin du XIXème siècle, le décor devient une entité indispensable? En effet tout semble ramené à l'idée, essentiellement naturaliste, de l'homme déterminé par son milieu. La tragédie classique n'éprouvait pas le besoin d'une élaboration exacte du milieu où se meut le personnage, vu que, en général, l'homme était considéré dans sa dimension métaphysique ou passionnelle.[121] S'y ajoute l'idée chère à Zola des décors prenant

---

117. Antoine. *Le théâtre*, p. 82.
118. ibid, pp. 75-76.
119. Ibid, p. 87.
120. ibid p. 104.
121. D'ailleurs Zola écrit à cet égard: "[...] l'insouciance du dix-septième siècle pour la vérité vient de ce que la nature ambiante, les milieux n'étaient pas regardés alors comme pouvant avoir une influence quelconque sur l'action et les personnages. Dans la littérature du temps, la nature comptait peu. L'homme seul était noble, et encore l'homme dépouillé de son humanité, l'homme abstrait, étudié dans son fonctionnement d'être logique et passionnel." "Le Naturalisme au théâtre", (p. 74.) Et plus loin il précise: "Voyez combien le décor abstrait du dix-septième siècle répond à la littérature dramatique du temps. Le milieu ne compte pas encore. Il semble que le personnage marche en l'air, dégagé des objets extérieurs. Il n'influe pas sur eux et il n'est pas déterminé par eux. Toujours il reste à l'état de type, jamais il n'est analysé comme individu [...], le théâtre de l'époque emploie l'homme psychologique, il ignore l'homme physiologique." (p.86)

"au théâtre l'importance que la description a prise dans [les] romans."[122] Antoine reprend presque à la lettre la phrase du maître. Il écrit dans une lettre à Francisque Sarcey: "Dans les oeuvres modernes, écrites dans un mouvement de vérité et de naturalisme, où la théorie des milieux et de l'influence des choses extérieures a pris une si large place, le décor n'est-il pas le complément indispensable de l'oeuvre? Ne doit-il pas prendre au théâtre la même importance que la description tient dans le roman?"[123] Et en 1903 Antoine tiendra le même discours dans "Causerie sur la mise en scène": "A mon sens, la mise en scène devrait tenir au théâtre l'office que les descriptions tiennent dans le roman."[124] "On ne fait jamais de bonne mise en scène dans un vieux décor" constate Antoine.[125] Aussi normale que nous paraisse cette idée, l'habitude était jusqu'en 1888 de jouer des pièces dans un décor emprunté à d'autres productions. Mais puisque la pièce ne pourra pas être "une tranche de vie" si elle est jouée "dans une atmosphère faussée,"[126] il devient, dès lors, impossible "de mettre en scène convenablement un ouvrage dans son atmosphère complète et son caractère, avec de vieux décors."[127]

Pour sa production de *La Puissance des Ténèbres* de Tolstoï, Antoine a choisi un décor et des accessoires d'une exactitude historique rigoureuse. Il emprunte, pour cet effet, à des réfugiés politiques russes de véritables costumes. Melchior de

---

[122]. Zola, *Roman expérimental*, p. 87. Là-dessus il est lieu d'ajouter que la pratique des indications scéniques dans l'écriture dramatique s'est largement développée au XIXème siècle et surtout depuis le romantisme. Le réalisme en a fait un art, nous n'avons qu'à penser aux longues indications concernant le décor de *La Mâratre* de Balzac, et plus tard aux pièces de Sardou.

[123]. *Correspondance*, Lettre à Sarcey, mi-nov 1890, p. 267.

[124]. *Revue de Paris*, 1er avril, 1903, p. 597. Il faudra rappeler que le troisième chapitre exposera les problèmes et les difficultés de ces concepts.

[125]. *Causerie*. p. 604

[126]. Lettre à Sarcey. p. 267.

[127]. *Souvenirs*. p. 101.

Vogüé, critique de *la Revue des deux mondes* se montre enthousiaste pour cette nouveauté scénique: "On voyait pour la première fois, sur une scène française, un décor et des costumes empruntés aux habitudes quotidiennes de la vie russe, sans enjolivements d'opéra-comique, sans ce goût du clinquant et du faux qui semble inhérent à l'atmosphère du théâtre."[128]

Dans cet univers il ne s'agit pas tout simplement de fournir un cadre à l'action, ou d'imiter la réalité, ou même de servir de complément au personnage, l'interaction entre le personnage et le décor dans la mise en scène naturaliste revêt beaucoup plus de pouvoir. En fait le décor devient une partie intégrante du processus de "recréation" de la vie sur scène. "La vie, avant tout la vie", déclare Simov, le décorateur de Stanislavski, "la nôtre, celle d'autrui, sombre, douce, cruelle, sublime, terne, mais... la vie."[129]

Cette vie des planches, cette mécanique scénique mise en branle par le décor exact, doit se déployer en dehors de l'espace du spectateur, et doit se dérouler devant lui de sorte à le transformer en voyeur. La scène doit se dérouler comme si les acteurs "*n'étaient pas regardés.*"[130] La scène devient dès lors "un endroit clos" où vivent et agissent des personnages où "il se passe quelque chose."

Pour Zola, le milieu définit le personnage, Antoine, lui, ajoute un élément essentiellement théâtral, celui du mouvement: "c'est le milieu qui détermine les *mouvements* des personnages, et non les mouvements des personnages qui déterminent le milieu. Cette simple phrase n'a l'air de rien dire de bien neuf; c'est

---

128. Cité par Antoine In *Souvenirs*, p. 89.
129. Simov, V.A. cité par Bablet dans *Le Décor de théâtre*, p. 113.
130. *Souvenirs*, p. 202.

pourtant tout le secret de l'impression de nouveauté qu'ont donnée dans le principe les essais du Théâtre-Libre."[131]

Dans cette perspective le décor précède l'action. Une fois l'action déclenchée, elle doit se passer dans un milieu infranchissable, inaccessible au spectateur. Le spectateur peut en témoigner mais ne doit, en aucun cas, y avoir accès, sinon l'identification totale du personnage à l'acteur, -- un état d'identification visé par la méthode d'Antoine et surtout par celle de Stanislavski -- est menacée et risque d'interrompre l'unité de l'action. Antoine expose bien cette autonomie de la scène: "Pour qu'un décor fût original, ingénieux et caractéristique, il faudrait l'établir d'abord, d'après une chose vue, paysage ou intérieur; il faudrait l'établir, si c'est un intérieur, avec ses quatre faces, ses quatre murs, sans se soucier de celui qui disparaîtra plus tard pour laisser pénétrer le regard du spectateur."[132] Cette affirmation qui est connue maintenant sous le nom de la "théorie du quatrième mur", était à l'époque une pure innovation.

La tradition permettait à l'acteur de s'adresser directement au spectateur, sous formes d'apartés et même parfois de discours direct. Antoine reconnaît que le personnage est avant tout en situation dramatique par rapport aux autres personnages. De là il commande à ses comédiens de ne plus jouer au devant de la scène et de ne plus rester tout le temps face au public, comme on avait l'habitude de faire à l'époque. En parlant de *La Parisienne*, il commente les inconvénients de ce jeu au préscenium: "Cette rampe les hypnotise: tout le monde tâche d'avancer le plus

---

131. "Causerie", p. 603

132. "Causerie", p. 604. Mais ce désir de parfaite autonomie de la scène vis à vis de l'auditoire sera difficile à réaliser dans une architecture théâtrale classique. D'ailleurs Antoine ordonne la construction d'un nouveau théâtre, avec abandon de la scène à l'italienne, parce que sa forme semi-circuliare, empêche la réalisation d'un milieu rectangulaire, avec ses quatre murs.

possible dans la salle. On m'a cité un théâtre où, du temps du gaz, ils brûlaient tous, aux becs grands ouverts, le bas de leurs pantalons."[133]

On devine que dans cette reconstitution exacte du décor, les accessoires abondent; Antoine encourage les décorateurs à employer autant de "petits objets" que voulu: "Il faudrait, dans les décorations d'intérieur, ne pas craindre la profusion des petits objets, la diversité des menus accessoires.[...] Ce sont ces imperceptibles choses qui font le sens intime, le caractère profond du milieu qu'on a voulu reconstituer."[134]

Après l'élaboration de cet empire d'objets, il est temps d'éclairer. "Et maintenant, écrit Antoine, éclairons!"[135] Toute cette obsession de vérité dans la reproduction du milieu, ne serait pas complète si elle ne s'accompagnait pas d'éclairage et de son. La dernière décennie du siècle coïncide avec le développement de l'éclairage électrique. En Allemagne, les Meininger avaient déjà fait usage d'effets lumineux sur scène. Antoine fait entrer la lumière dans sa citadelle réaliste. En plus des décors et costumes authentiques il fallait donner au spectateur le sentiment de la nature "vraie". La lumière donne vie au décor implanté sur scène, elle indique la durée. Lorsque décor et accessoires délimitent l'espace, la lumière, elle, marque le déroulement du temps, accompagnée d'effets sonores, elle participe à l'élaboration de "l'atmosphère". "[...] la lumière, c'est la vie du théâtre, c'est la grande fée de la décoration, l'âme d'une mise en scène."[136]

---

133. "Causerie", p. 604.
134. "Causerie", p. 607. Nous verrons plus loin que c'est tout à fait le contraire du sens que donne Strindberg à "intime".
135. "Causerie", p. 608.
136. Ibid.

A cette époque la rampe était éclairée par le bas, ce qui déformait le visage de l'acteur et lui donnait un air de fausseté. En plus, la position des feux au sol, au pied de l'acteur, constituait une barrière entre la scène et l'auditoire. Antoine part du principe que les feux de la rampe nous envoient la lumière d'en-bas alors que dans "la vie" nous sommes éclairés par le haut. S'ajoute à cela l'innovation qui nous semble si peu révolutionnaire de nos jours, nous, les habitués des sombres salles de cinéma, qui consiste à plonger la salle dans le noir et d'illuminer les planches. "La lumière agit physiquement sur le spectateur: sa magie accentue, souligne, accompagne merveilleusement la signification intime d'une oeuvre dramatique."[137]

Or c'est cet "intime",[138] ce "familier", ce "commun" banni pendant longtemps du jeu des comédiens, qu'il faut restituer sur la scène moderne. Antoine reproche aux méthodes classiques de transformer les personnages en "statues":

> On nous a préparé des statues et il nous faudrait des créatures humaines agissantes. Nous avons à faire vivre des personnages de leur existence journalière, et il nous arrive des hommes et des femmes à qui l'on a enseigné qu'au théâtre il ne faut jamais, comme dans la vie, parler en marchant. Ils ne cesseront, tout comme il y a deux cent cinquante ans, de s'adresser à l'assemblée, de sortir de leur personnage pour commenter ou souligner ce que l'auteur leur a mis dans la bouche.[139]

Antoine ajoute immédiatement quelques considérations sur la diction des acteurs de l'époque: "On leur a enseigné (toujours le genre pompeux!) qu'il faut accentuer correctement, crier selon les règles, faire toutes les liaisons sous peines de

---

137. Ibid.

138. du latin "intimus", ce qui est à l'intérieur, dans un milieu clos. Notons que les pièces naturalistes de Strindberg sont regroupées sous l'entête: Théâtre intime.

139. "Causerie", p. 609.

paraître commun et familier."[140] Du coup le jeu de ces comédiens et comédiennes est incomplet, réduit à des éléments limités par la tradition de déclamation:

> Ils n'ont à leur service, pour traduire l'individu qu'ils représentent, que deux instruments, la voix ou le visage; le reste du corps ne participe pas à l'action. [...] Rigoureusement façonnés aux mouvements rudimentaires et primitifs de notre théâtre classique, déformés pour toujours par les scènes de 'fureurs' ou de 'songes', ils ignorent la complication, la variété, les nuances, la vie du dialogue moderne, ses tours de phrases, ses intonations indirectes, ses dessous, ses silences éloquents.[141]

Ces comédiens sont victimes d'une méthode de formation adoptée par le Conservatoire pendant des siècles:

> Cet enseignement glacé du Conservatoire, appliqué indifféremment à des générations entières de jeunes gens, en vue d'un seul théâtre qui n'en utilisera pas un sur dix, fait un nombre incalculable de victimes. L'Ecole fausse et nivelle les tempéraments; elle coule au hasard dans le moule de ses héros classiques tous les jeunes talents dont le théâtre moderne aurait si pressant besoin.[142]

La formation que le futur directeur de l'Odéon propose devrait initier l'acteur au mouvement physique, puisque celui-ci est "le moyen d'expression le plus intense."[143] Il faudrait également l'initier au système d'identification de l'acteur au personnage, car à chaque fois que "le comédien est perçu sous le personnage, la fable dramatique est interrompue."[144] Et finalement de développer, chez l'acteur le sens de la collectivité en l'initiant à l'unité du jeu de sorte à ce qu'il reconnaisse que "chaque scène d'une pièce a son mouvement propre, subordonné au mouvement général de l'oeuvre et qu'une allure d'ensemble ne doit être entravée par rien, ni par l'attente du souffleur, ni par une préoccupation d'effets personnels."[145]

---

140. Ibid.
141. "Causerie", pp. 609-610.
142. "Causerie", p. 611.
143. "Causerie", p. 610.
144. "Causerie", p. 610.
145. "Causerie", p. 610.

Dès lors l'espace scénique investi par les acteurs devient, pour la première fois dans l'histoire du théâtre français, une "aire du jeu". Ainsi, et à l'encontre de ce qu'ont cru les critiques du naturalisme,[146] un décor ne peut jamais reproduire la réalité, puisqu'il n'offre qu'une image statique du milieu qui devrait nous révéler des êtres en mouvement. C'est l'interaction des personnages dans une temporalité progressive qui fixe et définit une certaine image de l'espace.

Comme le souci de réalisme du décor a donné lieu à des extrémismes,[147] cette méthode de jeu a connu ses excès. On raconte des instants où l'acteur jouait dos tourné au public en bredouillant les répliques sous prétexte de "faire vrai". Mais l'on comprend maintenant que les principes promulgués par Antoine procédaient d'un besoin impératif de changement et de libération. Face à une critique tellement habituée à raisonner à partir de données immuables, à partir de conventions ancrées

---

146. Nous exposerons l'essentiel de ces critiques dans le chapitre qui suit.

147. Au point que cette obsession de "faire vrai" est devenue le joujou des journalistes. Elle aurait commencé avec la représentation de la pièce de F. Icres *Les Bouchers*. Antoine, dit-on, a eu recours à des quartiers de boeuf pris chez le boucher du voisinnage. La viande toujours saignante, aurait été acrochée en scène. Toutefois ces boeufs saignants ont fait coulé beaucoup d'encre dans la presse parisienne. Frimousse écrit dans *Le Gaulois* du 20 octobre 1888: "Comme décor, un boeuf et deux moutons, tous les trois écorchés, bien entendu, et suspendus aux crochets. Mais entendons-nous bien: le boeuf est en vrai, les moutons aussi. C'est de la viande authentique, de la viande prise sur le vif, de la viande libre! En somme ces futurs rôtis m'ont paru être les principaux personnages de la pièce, car ils ne quittent pas la scène un seul instant." Par ailleurs il est lieu de souligner que le décor du *Canard Sauvage* d'Ibsen a été entièrement construit en sapin de Norvège et que pour *Chevalerie rustique* Antoine fait installer un véritable jet d'eau. Aussi pour la pièce *La Fin du vieux temps* de Paul Anthelm (juin 1892) Antoine a placé du vrai foin pour faire une grange au point de révolter Jules Lemaître qui en dit: "Je puis affirmer à Monsieur Antoine que la vérité de la mise en scène n'exigeait point cette pestilence. S'il allait un peu à la campagne, il s'assurerait qu'une grange à fourrage n'exhale pas nécessairement une odeur d'anciennes latrines. Une pièce qu'on écoute en se bouchant le nez aura toujours beaucoup de peine à paraître charmante." Cité par A. Fierens-Gevaert. *La mise en scène*, VIII, Le Théâtre-Libre", in *Journal des Débats* ,17 Août 1896.

dans la pierre, toute réforme de la scène devait être excessive pour qu'elle soit entendue.

Dans le but d'illustrer l'ensemble des réformes d'Antoine, j'ai choisi d'analyser la mise en scène de deux pièces capitales. L'une française et présentée sur une la scène privée du Théâtre Libre: *Jacques Damour* de Zola et l'autre étrangère et donnée à l'Odéon: *Jules César* de Shakespeare.

En 1887 Léon Hennique adapte *Jacques Damour* à la scène, en se basant sur la nouvelle portant le même nom.[148] L'adaptation est un exemple de construction dramatique réussie. L'intrigue, les personnages, et surtout cet élément fondamentalement tragique: l'homme en proie au conflit du Bien et du Mal, faisaient de *Jacques Damour* une oeuvre hautement théâtrale.

D'influence clairement balzacienne, le drame reprend dans les grandes lignes l'histoire du *Colonel Chabert*. Jacques, un communard, présumé mort noyé lors d'un attentat de fuite de la Nouvelle Calédonie, revient après quelques années pour retrouver sa femme, Félicie, re-mariée et ayant une fille d'un autre homme. Jacques cherche à réétablir la légitimité de son mariage, mais un conflit le ronge. Il se rend compte qu'en réclamant sa femme il est en traîn de détruire un mariage heureux. Après de longues souffrances et de déchirantes délibérations, Jacques décide de partir, sans se laisser submerger par ses désirs de destruction.

Le personnage de Jacques a été tenu par Antoine, dans l'excellente soirée d'ouverture du Théâtre Libre. Henry de La Pommeraye décrit le jeu d'Antoine avec

---

148. Hennique, Léon. *Jacques Damour* (Paris, 1887). La nouvelle portant le même nom In *Contes et Nouvelles II*, Oeuvres Complètes, p. 405-440.

une grande émotion: "Je ne vois pas de comédien de profession qui eut mieux composé le personnage, masque, vêtements, tenue, allure, gestes, expression, tout était vrai et saisissant".[149]

La scène était aménagée dans le goût naturaliste. Antoine a choisi de la situer dans l'arrière de la boutique du boucher, avec de la viande crue comme pour la mise en scène *des Bouchers* en 1888. Faute d'argent il emprunte à sa mère la salle à manger: "J'étais fort embêté ce matin, écrit-il, pour trouver des meubles et des accessoires que je n'avais guère le moyen de louer. Ma mère, à qui j'en parle, me permet de prendre les meubles de sa salle à manger, ses chaises et sa table pour l'arrière-boutique [...]."[150] Il transporte tous ces objets sur une voiture à bras qu'il traîne le long des boulevards parisiens. La toile de fond sera peinte en trompe-l'oeil, une technique qu'Antoine n'emploiera que rarement après cette production.

Si le réalisme de la scène n'est pas tout à fait une innovation, l'interprétation remarquable d'Antoine et Barny dans les rôles respectifs de Jacques et de sa femme, n'a pu passer inaperçue. Avec sa faible voix, (pour laquelle il fut refusé au Conservatoire), Antoine pouvait jouer des rôles de pantomimes, de vieillards ou de personnages abattus par le destin. C'était, justement, la conformation de Jacques. Antoine écrit dans une lettre à Pauline Verdavoine, sa compagne et future épouse:

> La question de *ma voix* qui est la seule qui me ferait hésiter a déjà été débattue le soir même dans la salle avec La Pommeraye. Il paraît que Daudet trouve qu'elle est suffisante et La Pommeraye dit que ce ne peut être un obstacle - moi je sens et je sais que c'est là le grand point. Je ne suis pas inquiet du reste, et le travail auquel je

---

149. cité dans *Souvenirs*, p. 32.
150. Souvenirs, p. 28

> m'assujétirais amènerait bien des choses. --Je n'étais pas dans la salle et je ne me suis pas rendu compte de l'effet qui m'a paru seulement énorme.[151]

Digne d'un héros de la tragédie, détruit par le destin, Antoine parcourait la gamme des émotions, passant de l'euphorie à la rencontre de sa femme, à l'extrême terreur lorsqu'il apprend qu'elle s'est remariée. L'acteur était tellement "habité" par le personnage qu'il confesse ne pas être conscient de la présence des spectateurs. Tout simplement, Antoine s'est transformé en un autre être. Il a disparu pour laisser à Jacques le soin de se paradait sur les planches du Théâtre Libre. Cette méthode pourrait très bien tenir lieu d'ancêtre du "method acting".

Telle était la réforme scénique du directeur du Théâtre Libre. Toute sa carrière sera marquée par ce même souci d'authenticité et une quasi-obsession de vérité. Une vérité qui, au delà de sa valeur mimétique, cherche une vision globale de la vie et de l'histoire. Il ne s'agit donc pas d'une reproduction photographique de la réalité comme on a souvent reproché à Antoine, mais au delà de l'imitation, il faut chercher la valeur des réformes d'Antoine dans cette méthode investigatrice. Une démarche qui a donné au théâtre l'importance du matériel, jusqu'alors négligé. Son mérite est d'avoir surtout purgé le théâtre des procédés traditionnels du jeu et d'avoir insisté sur l'unité du spectacle, dans tous ses éléments: "matériels" et "immatériels". Par conséquent le metteur en scène moderne est celui qui sait jouer de la dialectique des deux éléments, et qui est capable d'en faire sortir l'unité. Cette unité est à la base de toutes les réformes scéniques du XXème siècle.

---

[151]. *Correspondance*, p. 64.

L'activité d'Antoine au Théâtre-Libre a duré de 1887 à 1894, durant ces années Antoine a signé 112 pièces de théâtre et a révélé de nombreux talents dramatiques à la fois français et étrangers. Même si on rattache le nom d'Antoine au naturalisme, sur la scène du Théâtre Libre se sont croisées des pièces aussi diversifiées de tendance que peuvent l'être *Les Corbeaux* de Becque ou *Mademoiselle Julie* de Strindberg ou *La Nuit Bergamasque* d'Emile Bergerat. Qu'Antoine ait donné en sept ans 112 pièces, il n'y a rien de surprenant, vue son habileté à attirer les nouveaux écrivains et à trouver des ressources. Mais ce qui a longtemps dérouté la critique, c'est la diversité des traits esthétiques qu'affichaient les différents spectacles. En plus des Goncourt, de Zola, d'Alexis, de Duranty, de Hennique, de Brieux, de Porto-Riche, de Curel, Antoine a donné au public français des pièces de L'Isle-Adam, de Banville, de Mendès, d'Ibsen, de Strindberg, de Tolstoï. Parmi ces écrivains, beaucoup n'appartenaient pas au naturalisme et même parfois s'y opposaient publiquement.

Ce que le Théâtre Libre a réalisé, c'est de détourner l'attention du public d'un théâtre désuet. "Voici le Théâtre-Libre mort, écrit Antoine, mais si nous observons ce qui s'est passé d'ailleurs, nous voyons que Dumas, Sardou et Augier [...] ont eux aussi disparu."[152] Mais la scène du Théâtre Libre, malgré cet exploit historique, ne répondait pas au besoin de s'affranchir, et d'affranchir le théâtre qui travaillait le futur directeur de l'Odéon.

Antoine à l'Odéon

---

152. Antoine. "Le Théâtre contemporain", *Conferencia*, No. 4, 1er février, 1923. p. 174.

Au fait les tentatives expérimentales d'Antoine sur une scène privée avaient mûri, désormais le directeur du Théâtre Libre doit les rendre publiques. Surtout que les scènes publiques de l'époque -- avec Claretie à la Comédie, et Porel l'Odéon -- ne répondaient pas à ce besoin. D'ailleurs la presse parisienne souvent clairvoyante, avait bien prédit que les avatars de la nouvelle école, acteurs et auteurs rassemblés autour du "laboratoire" qu'était le Théâtre Libre s'imposeront aux théâtres réguliers et même aux théâtres subventionnés. Comme l'affirme Sanders: "[...] la nomination d'André Antoine à la direction de l'Odéon, qui aurait choqué l'opinion publique en 1888, n'aurait trois ans plus tard, surpris personne. [...] Le vrai dessein du stratège consommé que fut Antoine durant le années du Théâtre Libre, dessein à peine admis, était la consécration par l'Etat, consécration que lui faisaient prévoir sa rapide ascension, ses succès répétés."[153] En 1889 Antoine écrit à Mévisto, engagé en tant qu'acteur à l'Odéon: "trouves-tu pas d'une saveur et d'un charme singuliers cette rentrée dans des maisons devant lesquelles nous avons si longtemps et si laborieusement poiroté. J'espère que tu vas y rester jusqu'à mon avènement à la succession de Porel!!! et alors nous inviterons le chef de claque à dîner avec nous chez le mastroquet du coin!!!"[154] Pourtant Antoine ne gagne la direction de l'Odéon qu'en 1896 et pendant une brève période.

En 1892, après six ans à l'Odéon, Porel aspirait à quitter le deuxième théâtre de France au profit d'un poste plus prestigieux et lucratif, celui de la direction de l'Opéra. Léon Bourgeois, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts lui avait fait des garanties pour l'Opéra. Mais au moment de choisir, on

---

153. Sanders, James. *André Antoine directeur à l'Odéon.* Lettres modernes, Minard, Paris, 1978. p. 30

154. Sanders, *Correspondance d'André Antoine.* Lettre à Mévisto, 14 juin 1889. p. 198.

lui préféra Eugène Bertrand. Porel, déçu, démissionne de l'Odéon, pour se consacrer plus tard au Vaudeville. Le départ imprévu de Porel de l'Odéon laisse un vide, alors on choisit une direction associée assurée par Marck et Desbeaux. En juin 1896, Emile Marck est gravement malade, Emile Desbeaux incapable de se séparer de son associé et ami Marck, le suit en campagne. Encore une fois l'Odéon est sans directeur. André Antoine et Paul Ginisty sont nommés à la succession. Antoine, soutenu par de "hautes personnalités" et Ginisty, favori du Ministère, pourront allier innovation et pondérance. Antoine s'exclame lors de la signature du décret:

> Je suis heureux d'avoir à travailler avec Paul Ginisty, un vieil ami que j'ai par deux fois accueilli au Théâtre-Libre, et dont j'apprécie toutes les qualités d'homme de lettres, de critique et d'historien de théâtre. Je suis décidé à montrer toute la prudence nécessaire, mais je n'entre pas à l'Odéon pour continuer des méthodes que j'ai si souvent combattues. On attend de moi un Odéon jeune, vivant et hardi. Le répertoire classique dont je suis un fervent aura tous nos soins, mais en entrant au Second Théâtre Français, je ne renonce à aucune des convictions qui m'y ont porté.[155]

Dès son entrée sur la scène de l'Odéon, Antoine introduit de nouveaux membres à la troupe des acteurs déjà existante: il amène avec lui les acteurs de son Théâtre Libre en faillite: Barny, Gémier, Janvier, Chelles, Taillade. "Des engagements, dit-on, qui porteront ombrages aux 'Odéoniens'."[156] Mais une série d'événements politiquement motivés, transformeront le mandat d'Antoine en catastrophe.

Les deux premiers spectacles signés Antoine à l'Odéon: *Le Capitaine Fracasse*, comédie héroïque, en vers, tirée par Bergerat, du roman de Théophile Gautier, et le *Don Carlos*, drame d'après Schiller, sont deux fours. Roujon, alors directeur des

---

[155]. Cité par Christian Genty. *Histoire du Théâtre National de l'Odéon*, 1782-1982. Paris: Fischbacher, 1981. p. 80-81

[156]. Genty, p. 81.

Beaux Arts demande le départ d'Antoine. Victime de la grande tension qui existait au Ministère, ce que Sarcey appelle: "les sous-sols de la cuisine odéonienne", Antoine est forcé de démissioner. Comme dit Genty: "une association directoriale était impossible entre deux êtres aussi dissemblables."[157] Ginisty est réinstitué à la tête de l'Odéon, il y restera de 1896 à 1906. Sa direction est qualifiée de "prudente, intelligente, conformiste, et surtout soucieuse de plaire aux pouvoirs publics."[158] Antoine, écarté de l'Odéon en 1896 y retournera triomphalement en 1906 et y restera sept ans.

Son passage au théâtre public sera longtemps prémédité et la route sera bien préparée entre 1896 et 1906. N'avait-il pas annoncé en 1896 en réaction à son départ de l'Odéon?

> Quand l'heure viendra où le ministère des Beaux Arts jugera possible de confier le Second Théâtre Français à un homme sans faiblesse, inaccessible aux côteries comme aux compromis qui déshonorent et stérilisent l'art dramatique français, il trouvera alors en moi un travailleur prêt à réaliser enfin le programme qu'on ne m'a pas laissé le temps, non seulement de remplir, mais d'essayer.[159]

Le programme d'Antoine sera réalisé pleinement à partir du premier juin 1906. Le directeur qui a longtemps attendu, amènera de nombreuses réformes à la scène de l'Odéon. "Son dessein est de réaliser, dans un maximum de 'confort' et d'élégance, la vision la plus agréable des spectacles."[160] La première de ces réformes et la plus importante porte sur l'architecture de l'Odéon. 300 places sont supprimées, le parterre est éliminé et un plancher ajouté en pente à l'orchestre, ce qui donne à la

---

157. Genty, p. 82.
158. Genty, p. 82.
159. Genty, p. 82.
160. Genty, p. 100.

salle "une impression d'intimité tout à fait séduisante."[161] La scène sera complétée par une "merveilleuse installation d'électricité" pour créer des jeux de lumière saisissants. Les réformes de l'Odéon ont exigé l'agrandissement de l'équipe technique et administrative et certes une augmentation de la troupe.

Le Ministère exige que l'Odéon présente, chaque année, cinq pièces nouvelles (au lieu de quatre sous Ginisty), dont au moins une en vers, et dix petites pièces, dont la moitié en vers. Antoine importera 25 pièces prêtes avec décor et costumes de son Théâtre Antoine. L'Odéon est prêt pour la réouverture le 16 Octobre 1906. Pour son inauguration, Antoine prévoit *Jules César*,[162] dans une production prodigieuse. Mais n'étant pas prêt, il monte quelques spectacles du répertoire du Boulevard de Strasbourg.

En décembre aura lieu la première de *Jules César*, qui sera jouée 56 fois, avec un succès retentissant. "On a dit que la mise en scène d'Antoine avait égalé celles de Craig, de Max Rheinhardt et de Stanislavski [...]."[163] Ayant opté pour l'intégralité de la pièce, Antoine courait le risque d'avoir des entractes interminables, surtout que le décor nécessitait un travail énorme de mise en place et de changement. L'interprétation était remarquablement réussie, surtout les rôles

---

[161]. Genty, p. 100. Buyat, secrétaire-rapporteur de la Commission du budget des Beaux-Arts décrit le travail d'Antoine dans la première saison en ces termes: "Monsieur Antoine a commencé par transformer la salle austère et glaciale de l'Odéon et le public l'a trouvée claire, gaie et commode. [...] Fidèle à ses traditions, il s'est appliqué à créer surtout une troupe d'ensemble d'où la vedette est exclue." (Genty, p. 105)

[162]. Tragédie en cinq actes de Shakespeare, traduction de Louis de Gramont, musique de scène de G. Doret, décoration de Jusseaume. (Genty, p. 102)

[163]. Genty, p. 102. Du point de vue financier la pièce, malgré ses recettes importantes, Antoine a laissé le budget de l'Odéon en déficit. "Chaque représentation nécessite la collaboration de 525 figurants, 60 musiciens, plus de 70 machinistes, plus une centaine d'employés. Ce n'est plus l'oeuvre d'un simple directeur, mais bien celle d'un illuminé mystique." (Genty, p. 103).

féminins. Catulle Mendès remarque dans l'interprétation, le manque de tout excès de mélodrame, il écrit dans *Le Journal*: "on sentait qu'une volonté violente et personnelle a obligé les comédiens à subir la simplicité héroïque, mais vraie, de leurs personnages."[164] Robert de Flers exprime l'impression, devant ce chef-d'oeuvre de mise en scène, de "tout Paris": "l'Odéon a donné l'un des spectacles les plus magnifiques et les plus grandioses."[165]

Avec cette expérience de Shakespeare, Antoine affirme que par rapport au texte, la scène ne peut pas être immuable et identique. Car la représentation, au delà de sa base textuelle, se déploie dans le domaine de l'éphémère, du bref et du changeant. Avec ce point de repère shakespearien, le directeur de l'Odéon commente: "Il est courant en Allemagne, en Autriche, en Angleterre, en Russie et même en Amérique, qu'un homme de théâtre, acteur ou régisseur ne peut pas se classer s'il ne s'est pas mesuré avec le *Monstre*, avec Shakespeare."[166]

Au delà de ces secrets du métier, l'importance de la mise en scène des Classiques, demeure dans la tentative de donner un souffle nouveau au texte. Comme l'interprète Sylvain Dhomme: "Cet accord entre un texte et le moment de sa représentation, c'est à la mise en scène de l'accomplir. C'est elle qui chaque fois éclaire l'oeuvre, en dégage ce qui sera le plus sensible au public d'une époque, et

---

[164]. *Le Journal*, 5-XII-1906. Cité par Sanders, *André Antoine directeur à l'Odéon*. p. 119.

[165]. *La Liberté*, 6-XII-1906. Cité par Sanders (Ibid), p.120

[166]. Antoine. "Les Coulisses des coulisses." *Je Sais Tout*, No 25, 15 février 1907. p.20.

choisit pour cela tous les moyens propres à ce temps, à son degré d'évolution technique, à son univers plastique et musical."[167]

Dès lors il serait adéquat de dire que le naturalisme au théâtre n'a pas tout simplement délimité la spécificité du texte théâtral par rapport au roman, ni favorisé la reproduction exacte du lieu de l'action, ni formé des acteurs à investir cet espace pré-établi. Au delà de cela, Antoine a cherché les modalités de l'interaction et de la transformation de ces éléments, dans la mise au point d'un espace qui s'engage dans le temps, grâce à l'homme et au pouvoir de sa parole. En d'autres termes, il a assuré la création d'un processus de familiarisation de l'homme avec cet univers qui lui était, jusque là étrange et mythique.

Il ne s'agit plus de reconstruire "littéralement et servilement" la réalité, ou les "tranches de vie", mais de créer une scène qui s'accorde, le plus, avec l'action dramatique. Cette scène devient consciente, non de la vérité réelle qui lui a donné naissance, mais de la vérité théâtrale qui l'a rendue possible. Cette vérité qui pendant vingt ans (de 1887 à 1906) se déployait sur la scène intime des petits théâtres privés, est devenue, à l'Odéon, une vérité "publiquement" théâtrale, renvoyant la réalité contemporaine, avec tout ce qu'elle a de fugace, d'angoissant et d'inachevé.

Ainsi, parti d'une passion pour le théâtre, Antoine se retrouve à la tête d'une série de réformes, qui laisseront leur marque sur le siècle présent. Si nous admettons que le dramaturge est à la base des réformes scéniques, en commandant

---

[167]. Dhomme, Sylvain. *La Mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht*. Paris: Nathan, 1959. p.16

une esthétique nouvelle, dont tiendrait compte le metteur en scène, nous pouvons dire qu'avec Antoine le metteur en scène est le premier à avoir fourni un modèle dramatique aux jeunes dramaturges de son époque. Non seulement a-t-il influencé les dramaturges naturalistes, mais au-delà des querelles d'école il a fourni la pierre de touche à ce qu'on appelle "le théâtre d'essai", où l'on peut mettre à l'épreuve des pièces et des oeuvres sans se soucier de leur valeur commerciale.

Cette méthode s'accorde bien à une scène privée, où les contraintes matérielles sont réduites. Mais sur une scène publique, elle risque de faire faillite. Et c'est sur une faillite que se termine le septennat d'Antoine à l'Odéon. On n'oubliera jamais les répliques d'adieu: "Si je ne puis réaliser l'Odéon que Paris doit avoir, je le ferai ailleurs, et je ferai l'Odéon Libre."[168]

La faillite d'Antoine à l'Odéon parvient après plusieurs années de dettes accumulées et de subventions réduites. Après sept ans à la direction de l'Odéon, et après avoir donné au public odéonien en moyenne une pièce par semaine -- soit 364 pièces tout au long de son mandat -- Antoine démissionne le 6 avril 1914. Dans la lettre de démission il écrit à René Viviani, alors ministre des Beaux Arts:

> [...] Je quitte à regret l'Odéon, malgré les sept abominables années que j'y ai vécues. [...] Il faut courageusement renoncer au rêve d'un théâtre artistique et prospère et je vais aborder avec toute l'énergie nécessaire la terrible situation dans laquelle je vais perdre mon honneur commercial et le ruban que je tenais de la libéralité du gouvernement.[169]

Au fait les dettes se sont accumulées à vitesse vertigineuse, dues en partie à l'extravagante tendance du directeur à monter de "grands" spectacles coûteux. Mais

---

168. Propos rapporté par Henry Bernstein cité par Pierre Boissie dans l'article "M. Henry Bernstein invite la jeunesse à manifester en faveur d'Antoine" (Collection Rondel, Rt 3659).

169. Cité par Genty, p. 129.

en plus de ces dépenses énormes les versements de subventions n'arrivaient pas à temps, ce qui poussa Antoine à souligner: "Les subventions de l'Odéon demeurent fixées à 100 000 Francs depuis 50 ans", alors que les allocations de la Comédie tenaient à 240 000 Francs et celles de l'Opéra à 400 000. C'est ainsi que dans le rapport officiel soumis à la Chambre des députés suite à la démission on peut lire: "la gestion d'Antoine était à l'abri de toute critique et sa résolution avait pour cause le seul jeu des règles de la comptabilité publique qui retarda le versement d'une subvention légitimement due."[170]

Tout de même, Antoine a choisi de monter, en dernière pièce, *Psyché* de Molière. Il l'a montée dans le goût du "grand spectacle" du XVIIème siècle. Il y avait préparé avec grand soin la musique de chambre de Lulli, les choeurs, les ballets et les décors historiquement authentiques du temps de Louis XIV. Avec cette reconstitution fastueuse de Versailles du XVIIème siècle, Antoine ajoutait de l'huile à son feu auprès des créanciers; le résultat: 400 000 Francs de dettes. Malgré le grand succès du spectacle auprès du public et de la critique, nous ne pouvons voir dans la mise en scène d'une oeuvre aussi exigeante que *Psyché*, qu'un acte d'auto-destruction de la part du directeur, qui veut partir non seulement "en beauté" comme commente Genty,[171] mais d'une façon "spectaculaire". D'ailleurs sa démission a déclenché -- en plus de quelques manifestations estudiantines devant l'Odéon, et une soirée gala en son honneur organisée par ses amis[172]-- une éruption d'articles dans la presse parisienne. .

---

170. Genty, p. 129.
171. Genty, p.128.
172. Cette soirée de gala fournira 110 000 Francs qui iront aux créanciers et éviteront au directeur l'embarras d'une déclaration de faillite devenue inévitable.

Un article figurant dans *Comoedia* le 3 mai 1914, s'intitule: "Les étudiants l'après-midi et le peuple, le soir, acclament André Antoine", et ce, faisant référence à la conférence que tient Antoine à l'université populaire du Faubourg Saint Antoine, le lendemain de sa démission. Cette conférence fut organisée par Henry Bernstein qui incitait aussi les étudiants à manifester en faveur du directeur détrôné. Antoine avoue dans son discours aux manifestants:

> [...] je veux dire hautement mon mépris pour cette puissance insaisissable qui tâche à abattre les hommes de bonne volonté, qui est la plaie de notre pays, qui nous gouverne et qui s'appelle 'les Bureaux'. C'est par eux que je succombe, c'est leur médiocrité malhonnête qui brise, sinon ma vie, du moins tant d'efforts courageux, tant d'années de lutte pour l'Art. [...] malgré cette scène [l'Odéon] trop grande où se noient les oeuvres modernes, j'aurais pu vaincre -- sans 'les Bureaux'. -- Eux m'ont vaincu. Je me relèverai. Je n'en suis pas à ma première défaite. Encore une fois j'arriverai à mon but, ou je succomberai à la peine.[173]

Il reste que le travail d'Antoine au Théâtre Libre et à l'Odéon a donné un sens à l'intégrité artistique en manifestant contre la plupart des tendances commerciales qui régnaient. Une analogie pertinente nous permet de comparer l'oeuvre d'Antoine à celles de Courbet et de Manet en peinture. Les peintres "refusés" ont su se faire respecter, et on construit un public en dépit de l'opposition que leur imposait l'Académie. Mais là où les peintres se contentaient de l'espace d'un Salon pour faire connaître leurs oeuvres au public parisien, et là où les nouveaux romanciers se faisaient publier par une maison d'édition "avant-gardiste", le théâtre, lui, exigeait une plus grande équipe de contributeurs, d'acteurs, de directeurs, de techniciens, de commanditaires, bref toute une institution prête à servir les nouveaux venus, une responsabilité que l'institution théâtrale de l'époque n'était pas en vue d'assumer.

---

[173]. Collection Rondel, coupures de presses, Rt 3659.

Le Théâtre Libre est venu à un moment critique combler cette insuffisance. En pareil état de manque "il ne faut point, comme le souligne Antoine, juger le Théâtre Libre et le bagage de son héritier logique le Théâtre-Antoine sur sa production propre, mais bien plutôt sur ses tendances, son effort et les voies qu'il a rouvertes."[174]

Par ailleurs, Antoine reconnaît que les textes livrés au Théâtre Libre sont demeurés d'un intérêt minime: "Non, nous ne vous apportons point, hélas! des chefs-d'oeuvre, ces fleurs rares n'éclosent pas à tous printemps d'une littérature, mais il y a là un sensemble d'oeuvres curieuses, violentes, toujours probes, qui sont, nous l'espérons, la bonne couche de terreau sur laquelle doit pousser le chef-d'oeuvre attendu."[175]

Certes, là dessus le directeur de l'Odéon ne s'est point trompé. Après lui, innovation et application de nouveaux procédés d'expression, deviennent partie intégrante de la recherche théâtrale. Dans nombre de pays, l'idée d'une scène "libre," expérimentale a attiré l'attention des artistes de toutes les capitales européennes. C'est ainsi que les scènes libres se multiplièrent: on fonda le Théâtre Libre à Bruxelles et la Frei Bühne à Berlin et le Independant Theatre à Londres. Tout le théâtre de l'époque évolue autour de cette notion de transformer la scène en une tribune pour les jeunes dramaturges. Même les théâtres nés en réaction contre le naturalisme sont liés, de proche ou de loin, à l'esthétique de représentation mimétique ou au refus de celle-ci. D'ailleurs l'expression "avant-garde"

---

[174]. Conférence faite par Antoine à l'Odéon. Extrait du *Courrier de le Plata*, Lundi 17 Août 1903. (Collection Rondel Rt 3649. 2-3)

[175]. Ibid.

s'appliquait en 1890 à la fois au Théâtre Libre et à ses rivaux regroupés autour du symbolisme.

TROISIEME CHAPITRE

De la tentation de l'impossible à la conquête du cinéma.

"La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer."
Balzac. *Un Chef d'oeuvre inconnu.*

"Le Naturalisme est ennuyeux."
Peter Brook *Points de Suspension.*

"La définition du Beau est facile: il est ce qui désespère."
Paul Valéry. *Lettre sur Mallarmé.*

Au XIXème siècle nombreux sont ceux qui voulaient réformer la société et jugeaient que seule la science, est capable d'en définir les principes et les fins, comme d'en donner les moyens. Pourtant un siècle s'est écoulé depuis la Révolution et la France se débat toujours avec l'instauration d'une démocratie durable. Les sciences dans la pluralité de leurs disciplines semblaient prometteuses. Mais cette pluralité engendre une difficulté majeure: comment peut-on fonder une unicité de la connaissance sur une science qui perd ses branches à vitesse vertigineuse? La validité de cette science, qui nous livrera un nouveau monde fondé sur des bases inébranlables, est de plus en plus remise en question.

Au point de vue de la production artistique, et particulièrement du côté théâtre, le naturalisme a laissé l'homme sans foi, ou s'il lui en a offert une, elle était trop vague et ne répondait pas à ses angoisses. Malgré tout son apport à l'art dramatique, le naturalisme a suscité la formation de deux groupes de rivaux. D'une part, ceux pour qui une scène expérimentale, devenue publique, constituerait une compétition commerciale dangeureuse. Et d'autre part, le groupe d'écrivains et de dramaturges qui dans le même esprit que leurs aînés, -- les romanciers et poètes opposés au naturalisme dans le roman -- voient dans le Naturalisme au théâtre une atteinte grave à l'Art.

La scène d'essai du Théâtre Libre trouvera son contrepoint dans les diverses scènes d'Art fondées simultanément à Paris. Il est lieu de souligner que la réaction symboliste n'est pas postérieure au naturalisme elle s'est articulée dès le départ, et parfois bien avant l'implantation, sur la scène parisienne, du premier décor naturaliste. Cette concomitance, fait remarquer Roubine, doit être située sur l'axe

synchronique, plutôt que sur l'axe diachronique.[176] En d'autres mots il faut considérer la querelle entre les symbolistes et les naturalistes une querelle doctrinale, plutôt qu'une querelle de générations comme celle des Romantiques contre les Classiques.

La Réaction symboliste

Dès 1850 naturalistes et symbolistes semblent s'accorder sur la nécessité de devoir décharger la scène des artifices et des trompe-l'oeil qui étouffent l'art théâtral. Déjà en 1856 Delacroix s'indigne des nombreuses innovations trompeuses qui envahissent la scène, il soutient que les changements perpétuels de décors sont le résultat d'un art "perverti plutôt qu'avancé", et qu'il faudra faire appel à l'imagination du spectateur: "il est incontestablement plus facile de décrire l'extérieur des choses que de suivre délicatement le développement des caractères et la peinture du coeur."[177] Tant d'excès font du théâtre un art secondaire, sacrifié aux caprices des décorateurs et des peintres. Jules Janin n'écrit-il pas dans son *Histoire de la littérature dramatique*, que la couleur locale n'est pas dans "les magnificences 'exactes' du drame moderne", mais bien davantage dans "quatre vers de *Polyeucte*."[178]

---

[176]. Roubine. *Théâtre et mise en scène.* Op.cit. p. 23. Roubine ajoute qu'avec "les progrès technologiques, la scène est devenue un instrument riche d'une infinité de ressources potentielles, dont le naturalisme n'exploite qu'une petite partie, celles qui permettent de reproduire le monde réel. Restent la vérité du rêve, la matérialisation de l'irréel, la représentation de la subjectivité." Ibid. pp. 23-24.

[177]. Delacroix, Eugène. *Journal*, t. 2,(1853 - 1856). Paris: Plon, 1932. p. 441.

[178]. Janin, Jules. *Histoire de la littérature dramatique*, t. VI, p. 253.

Un tel reproche sera réitéré par les symbolistes de la dernière décennie, guidés dès 1850 par Théodore de Banville. Banville comme Delacroix s'érige contre les décors pompeux et prétentieux: "je proteste de toutes mes forces, écrit-il dans son feuilleton du *Dix Décembre*, contre l'abus du truc, du carton et du papier d'or."[179] Banville se plaint du fait que la scène contemporaine étouffe la poésie, et entrave la "communion" qui doit s'établir entre le comédien et le spectateur: "En fait, de théâtre est bon et profitable ce qui amène une communion directe entre le comédien et le spectateur; mauvais et mortel tout ce qui fait obstacle à cette communion."[180] A juger de ses notes de 1849, on dirait un Jacque Copeau, ou un Paul Fort d'avant l'heure. Il écrit: "[...] dans tout ce qui n'est pas féerie ou pièce à spectacle, pour que l'ensemble d'une représentation reste harmonieux, le décor ne doit être qu'une indication."[181] En pareil cas, Banville ne fait que préparer le chemin à l'idée chère aux symbolistes de la fin du siècle, celle de "décor suggestif".

En plus de vouloir restituer l'importance de la parole poétique au théâtre, Banville tient à laisser au spectateur le soin de construire le décor et le costume: "Le seul véritable inventeur de costumes, de décors et de trucs, c'est l'imagination du spectateur."[182] Rien ne devrait venir imposer une vision préétablie à l'imagination du spectateur.

Ainsi nous pouvons soutenir que la querelle traditionnelle qui oppose naturalistes au symbolistes est une fausse querelle, puisque tous les deux se sont fondés en critique de la scène traditionnelle. Une telle considération ne devrait pas surprendre, vu les origines communes des deux mouvements, qui plongent leurs

---

179. Banville, Théodore de. in *le Dix Décembre*, 12 novembre 1849.
180. Banville. in *le National*, 28 juillet 1878.
181. Banville, in *Le Dix Décembre*, 12 novembre 1849.
182. Banville. in *Le National*, 22 décembre 1873.

racines profondément dans le romantisme. Le romantisme, lui-même tiraillé entre "grotesque" et "sublime", entre une aspiration spirituelle et une aspiration "naturelle", entre l'Antiquité et le Moyen âge, conduit dans la deuxième moitié du siècle dans deux directions distinctes. La première, l'historicisme romantique, avec ses bases de réalisme et qui fait triompher la narration, fonde les écoles connues sous les noms de réalisme, naturalisme et vérisme. L'autre, fondée sur les assises du psychologisme, campe les courants littéraires du symbolisme et du décadentisme. Alors que le naturalisme se voulait l'expression "vraie" de la société et de l'homme contemporain passé à la loupe positiviste, le symbolisme s'est donné comme champ d'intérêt les paradis artificiels, les impulsions inconscientes et l'irrationnel.

En une démarche analogue à leurs aînés, les naturalistes réagissent à une tendance artistique héritée du romantisme, celle de stylisation extrême, traduite dans la deuxième moitié du siècle en une volonté de pureté et un hermétisme inégalés. Les adhérents à l'école naturaliste dans le roman et dans le théâtre, et même dans les arts visuels ont proposé de remplacer le système classique et romantique par un autre. En l'occurrence ils ont voulu substituer au "style", à "l'art", au "virtuel", à "l'artifice" "l'action", "le réel", "le vrai", "la vie". Toutes les préoccupations esthétiques des naturalistes se résument dans ce commentaire de Maurice Le Blond qui écrit en 1896 dans *Essai sur le naturisme:*

> Nos aînés ont préconisé le culte de l'irréel, l'art du songe, la recherche du frisson nouveau. Ils ont aimé les fleurs vénéneuses, les ténèbres et les fantômes, et ils furent d'incohérents spiritualistes. Pour nous l'au-delà ne nous émeut pas, nous croyons en un panthéisme gigantesque et radieux. [...] Dans l'étreinte universelle, nous voulons rajeunir notre individu. Nous revenons vers la nature.

> Nous recherchons l'émotion saine et divine. Nous nous moquons de l'art pour l'art.[183]

En somme, la réaction naturaliste ne serait-elle pas plutôt une revendication d'ordre éthique qu'esthétique? Ou une aspiration d'action sociale et utilitaire qui mettrait fin à la tendance évasive dans l'art. Antoine renvoie l'écho de cette revendication, en une conférence qu'il donne à l'Odéon:

> Au théâtre, ce qu'il faut retrouver, c'est la vie rendue plus vivante encore dans son contact avec l'art, c'est la formule du style et de la réalité, telles que l'ont réalisée Shakespeare, Balzac, Vélasquez ou Donatello. Mais ce sont les peintres vrais, les amants de la nature et de la vérité, ceux que l'on appelle les pessimistes, qui, au contraire, réchauffent et réconfortent l'humanité! Ils montrent le danger, mais ils cherchent les moyens de l'éviter; ils débrident et dévoilent les plaies, mais ils les pansent pour les guérir; -- ce sont les autres, les optimistes qui aveuglent la masse et alimentent son éternelle illusion, qui sont les agents de mort et de décomposition.[184]

Que conclure de cela, sinon que l'artiste doit occuper une fonction sociale au théâtre, et doit employer le véhicule théâtral comme un moyen pour éveiller la conscience du spectateur. Cependant, Antoine fait remarquer que ce qu'il appelle "théâtre social" ne veut pas dire théâtre uniquement "politique": "Et par théâtre social, nous n'entendons point seulement le théâtre politique: le champ serait bien vite parcouru, mais l'étude de toutes les questions multiples qui agitent les sociétés modernes."[185]

A ce point de vue, la vision d'Antoine n'était pas loin de celle de plusieurs autres de ses contemporains. Elle rappelle l'opinion de Bergson:

> [...]le drame contemporain [...] nous révélera, avec une habileté quelquefois sophistiquée, les contradictions de la société avec elle-

---

[183]. Le Blond, Maurice. *Essai sur le naturisme.* Paris: Mercure de France, 1896. p. 20.

[184]. "Conférence d'Antoine à l'Odéon". Extrait du *Courrier de le Plata*, lundi 17 Août 1903. (Collection Rondel, Rt 3649, 2-3).

[185]. Ibid.

> même; il exagérera ce qu'il peut y avoir d'artificiel dans la loi sociale; et ainsi, par un moyen détourné [...] il nous fera encore toucher le fond [...] qui est de nous découvrir une partie cachée de nous-mêmes, ce qu'on pourrait appeler l'élément tragique de notre personnalité.[186]

Dès lors, faire prévaloir la portée sociale du spectacle, s'inscrit dans la ligne évolutive des théories d'Antoine. Et ce, afin de combler une lacune des symbolistes, qui se sont retranchés dans leurs rencontres poétiques, repliés sur eux-mêmes, à un moment où la société française réclamait massivement, une expression artistique qui reflèterait ses angoisses sociales. Alors que le naturalisme s'est trouvé parmi les mouvements les plus populaires en remportant un succès éclatant auprès des écrivains les plus connus, les symbolistes sont, eux, restés dans leur cercle hermétique, à l'abri du grand public. Dès lors les excès d'exactitude qui ont marqué le scène d'Antoine, sont (plus ou moins) justifiés, puisque ces excès visaient à dénoncer la délectation morose des poètes de la deuxième moitié du XIXème siècle.

Compte tenu de ces données qui semblent opposer le naturalisme au symbolisme, il faut, tout de même, souligner que la production théâtrale n'a pas subi ces clivages dans la même ampleur que la littérature romanesque. Il est de fait que l'apport d'Antoine ne se limitait pas aux dramaturges naturalistes. N'écrit-il pas en 1937, comme pour s'excuser auprès de ceux que le théâtre naturaliste a sacrifié: "si j'étais pour mon compte profondément impressionné par le mouvement réaliste, nous n'avions pas d'esthétique particulière?"[187] Mis à part ce que cette

---

[186]. Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PUF 1975, p122-123

[187]. Antoine in *Le journal* 2-4-1937.

remarque a de polémique, Antoine était resté, quant au choix des textes représentés, fidèle à cette impartialité. Dès le départ, son entreprise théâtrale, devait son originalité et sa renommée à ce concept méritoire, et Sanders fait remarquer que "toutes les pièces présentées au directeur étaient reçues quelle que fût leur provenance, toutes avaient leur chance de voir les feux de la rampe."[188]

Même si le directeur de l'Odéon adopte une démarche d'ouverture, il se réserve le droit de commenter ses contemporains, et même parfois de façon à susciter les plus fulminantes controverses. C'est dans cette optique qu'il donne le 10 avril 1913, un an avant sa démission de l'Odéon, une conférence à Nantes. A en juger des articles de journaux rapportant l'événement, cette conférence a laissé ses traces dans l'histoire du théâtre.[189]

Antoine s'est permis, en tant que directeur du deuxième théâtre de France, de passer en revue tous les nouveaux dramaturges de l'époque. Quelques constatations tiendront lieu d'insultes chez quelques-uns des écrivains. En voilà quelques exemples. Antoine dit de Bernstein: "c'est un Sardou plus vigoureux, plus sec, plus violent". De De Brieux il ajoute: "De Brieux a réalisé une oeuvre que les purs écrivains dédaignent, mais qui est du théâtre utile, du théâtre éloquent, du théâtre généreux, du théâtre désintéressé. Malheureusement la forme est molle et le style un peu gris, sans force, sans expression." Il passe ensuite à Hervieu: "Hervieu est le plus équilibré de tous. Avec le minimum d'effort, il obtient le maximum d'effet. Ses pièces sont curieuses, mais sèches, mathématiques, sans aucune sensibilité." Chez Abel Hermant, Antoine retrouve un talent littéraire, mais ce talent se distingue

---

188. Sanders. *André Antoine directeur à l'Odéon.* Op.Cit, p.221.
189. Voir "Recueil factice de coupures de presse", Collection Rondel 3649. 3-3.

du talent dramatique: "Abel Hermant, spirituel, fantaisiste, peint une société corrompue et légère comme un psychologue, mais ce n'est pas un homme de théâtre, c'est un littérateur." Pour Antoine, Henri Bataille est un "artiste maladif, [...] un névrosé superbe, aux aspirations fiévreuses." Alors que Porto-Riche est "un grand", l'oeuvre théâtrale d'Octave Mirbeau est "Extrêmement satirique, elle est trop lourde et manque de souplesse." "Bernstein est un conquérent qui entra au théâtre comme on entre à la bourse." Il ne reste que Sacha Guitry, un débutant à l'époque, qui retrouve toute la sympathie d'Antoine: "On a l'impression d'entendre parler une langue nouvelle en écoutant les pièces de Sacha Guitry." En résumé pour Antoine, les deux grands dramaturges seraient Becque et de Curel.

Cette conférence marquée par la franchise du ton, a soulevé une controverse inégalée dans la presse française, et dans les milieux théâtraux. Hervieu, dit-on, a voulu se plaindre auprès du sous-secrétaire au Ministère des Beaux-Arts. Et les chroniques journalistiques rapportent l'événement en des entêtes encore plus provocatrices que les propos d'Antoine. On peut lire dans *Le Matin* "Si l'amour est aveugle, l'amitié de M. Antoine directeur de l'Odéon ne l'est pas. -- Quelques auteurs dramatiques l'éprouvent."[190] *Liberté du Sud Ouest*, de Bordeaux porte une entête: "Le Crime d'Antoine."[191] *Théâtre français* affiche: "Une Conférence de M. Antoine fait beaucoup de bruit."[192] *Les Dimanches* refère à l'incident par "Un Ereintement."[193] *Ruy Blas* souligne l'intention d'Antoine dans le titre:

---

190. *Le Matin* ,19 avril 1913.
191. *Liberté du Sud Ouest*, de Bordeaux, 21 avril 1913.
192. *Théâtre français*, 20 avril 1913.
193. *Les Dimanches*, 20 avril 1913.

"Franchise."[194] Tandis que *Le Temps* considère la conférence "La Noyade de Nantes."[195] *Le Journal* y voit "Un Jeu de massacre."[196]

Dans ce dernier article Lucien Descaves écrit: "L'erreur d'Antoine est d'avoir parlé devant des gens qui ne buvaient rien et n'étaient pas ses amis de jeunesse. Une fois de plus, il s'est déboutonné, comme on dit. Mais, oubliant qu'il y avait du monde, il a lâché quelques boutons de trop. Il ne faut pas lui en vouloir: C'est dans sa nature." Et plus loin dans le même article Descaves poursuit:

> Vous [les auteurs dramatiques] l'avez mis sur le pavois; vous lui avez donné de l'encensoir par le nez: vous avez proclamé son génie... si bien que, la porte refermée derrière vous, le grand homme se plantait de profil devant la glace, passait la main dans son gilet, fronçait le sourcil... et se trouvait, en effet, une ressemblance avec l'Autre... au retour de l'île d'Elbe![...]. Hélas! les jours d'amertume sont venus, et l'on prétend que la conférence atrabilaire de Nantes n'est que la préface du Mémorial qu'il se propose d'écrire; à Sainte Hélène.[197]

Le *Gil Blas* du lendemain[198] publie un billet dans lequel Antoine riposte les accusations de Descaves. Antoine explique, non sans rancune, la raison de la dureté de l'article de Descaves: "Ton article de ce matin est parfait, écrit-il, j'y retrouve, en même temps que ta patte solide de vieux polémiste, tous les vieux anas d'autrefois, ma grossièreté, Napoléon, Sainte-Hélène, etc [...]. Il manque une seule ligne à ton papier, le sévère et droit garçon que tu as toujours été n'aurait pas dû cacher au public que nous sommes en procès actuellement pour une pièce de toi que je n'ai pas pu jouer."[199]

---

194. *Ruy Blas*, 19 avril 1913.
195. *Le Temps*, 24 avril 1913.
196. *Le Journal*, 21 avril 1913.
197. *Le Journal*, 21 avril 1913.
198. *Gil Blas*, 22 avril 1913.
199. *Gil Blas*, 22 avril 1913.

Dans un article de *la Semaine Auvergnat* intitulé "La Tristesse d'Antoine"[200] nous lisons avec un petit sourire: "Il y a deux testaments, l'Ancien et le Nouveau. Il y a aussi deux Antoine. L'un adora Cléopâtre et mourut pour elle, le second se contenta de la faire mettre en pièces et de permettre aux gens de la voir mourir. Le premier était en effet presque empereur à Rome, le second est tout simplement directeur de l'Odéon."

Tout cela pour souligner l'activité très riche en controverses à la dernière année de l'Odéon. En plus des contraintes matérielles, cette diplomatie manquante chez Antoine n'aurait-elle pas contribué, en quelque sorte, à l'écarter de sa fonction de directeur?

A la controverse de Nantes et aux problèmes politico-économiques de l'Odéon, s'est ajouté un autre, plus grave encore, celui des insuffisances esthétiques. Malgré cette apparente ouverture, le directeur de l'Odéon a pu se créer, en l'espace de peu d'années, de virulents ennemis dans l'arène théâtrale. Même s'il se voulait porte-parole d'une génération, beaucoup de ses contemporains ne trouvaient pas dans sa démarche au Théâtre Libre, au Théâtre Antoine et surtout à l'Odéon une réponse à leurs besoins d'expression.[201] Paul Fort, par exemple, fonde en 1890 le Théâtre

---

200. *la Semaine Auvergnat*, 24 avril 1913.

201. Ceci dit, il ne faut pas négliger l'influence que les procédés naturalistes au théâtre ont eue sur les dramaturges symbolistes. En réalité, si l'on excepte Maeterlinck, les poètes symbolistes ont été atteints par la vague scientifique, c'est ainsi que René Ghil, un poète belge, tente de composer une poésie scientifique, qu'il considère comme la représentation légitime du poème-symbole. Certains symbolistes sont qualifiés d'"infidèles", tel dans le livre d'Albert-Marie Schmidt, *La Littérature symboliste* où le quatrième chapitre s'intitule: "Les Symbolistes infidèles." En plus de René Ghil, se trouvent les noms de Jean Moréas, et de Henri de Régnier regroupés autour de l'Ecole Romane, et opposés au symbolisme, parce qu'ils le considèrent comme "un phénomène de transition." En plus les dramaturges symbolistes, tout en s'évertuant à inventer de nouvelles formes inspirées des

Mixte, en collaboration avec Louis Germain, théâtre qui sera connu sous le nom de Théâtre d'Art. Avec cette tentative Paul Fort, visait, ainsi qu'il le précise dans ses Mémoires, à s'opposer contre le Théâtre Libre, mais surtout de le concurrencer. La même année, Maeterlinck écrit *Princesse Maleine*, qu'il refuse de faire représenter. Il accèptera finalement, sous de nombreux encouragements, et laisse, à Antoine, le soin de la monter au Théâtre Libre. Quelques années auparavant, Antoine avait monté *le Baiser* de Banville. C'est alors que l'on peut dire que la démarche d'Antoine, au Théâtre Libre et au Théâtre Antoine,[202] est restée fidèle à l'esprit innovateur, du directeur.

Beaucoup de critiques croient que le naturalisme au théâtre n'a pas profondément renouvelé la dramaturgie, et que les textes naturalistes sont demeurés rudimentaires face à l'évolution de l'écriture scénique. L'apport capital du naturalisme, soutient-on, se situe au niveau des pratiques scéniques et de la représentation, ainsi que le souligne Charles Duccin: "Le mouvement naturaliste au théâtre fut avant tout un mouvement dans la mise en scène et dans le jeu. Suppression de toute transposition poétique, de toute suggestion."[203]

Mais qu'est-ce qu'un renouvellement du texte théâtral, sinon une nouvelle façon d'interpréter le texte, aussi ancien soit-il? Donner un sens au texte d'autrui en faisant "vivre" les personnages dans un espace imaginé, c'est se renouveler à

---

travaux de Wagner à Bayreuth, ont fait usage de tous les procédés naturalistes au théâtre.

[202]. J'exclue le passage d'Antoine à l'Odéon, à cause de tous les conflits politiques, et les combines administratives qui ont marqué son septennat et qui auraient gravement ralenti cette stratégie d'ouverture. D'ailleurs une des principales raisons de la querelle avec Ginisty portait sur la question du nombre de textes classiques, et modernes donnés à l'Odéon.

[203]. Duccin, Charles. "Poésie et théâtre", *Revue d'Histoire du Théâtre.* No. 37, 1985, p. 7.

soi-même, c'est poursuivre une enquête personnelle. N'est-ce pas là le sens de toute la quête d'Antoine. Jacques Lasalle reprend l'idée avec précision: "Le texte est fondamental au théâtre, mais c'est un signe parmi d'autres. Le théâtre est ce qui met en tension ce que nous faisons et ce que nous disons. [...] Mettre en scène, c'est mener une enquête sur soi, c'est comprendre la nature de son propre désir."[204]

Par ailleurs, et plus important encore, les nouvelles pratiques du théâtre ont déclenché un va-et-vient théorique, qui a fait avancer la réflexion sur l'art du spectacle. Non seulement il faut voir dans la volonté de donner au naturalisme une formulation théorique, une tentative pour situer le théâtre par rapport à la politique. Un projet, certes capital, mais au-delà de la tentation politique, la formulation théorique du naturalisme implique une prétention à une temporalité, s'opposant à l'idéalisme délirant des Romantiques.

Dans le cadre de ce débat théorique, extrêment dialectique, les symbolistes, de tendances si éparses, se sont rassemblés dès le départ autour de l'étiquette: "ennemis du Naturalisme". A cet égard, Marcel Raymond constate, dans son livre *De Baudelaire au Surréalisme*: "Un moyen, peut-être, de ramener à l'unité un si grand nombre de tendances diverses et de tentatives particulières, serait de les considérer en leur principe comme autant de protestations contre l'existence sociale moderne et contre une conception positive de l'univers."[205]

---

[204]. Entretien avec Jacques Lasalle, directeur de la Comédie française, autour du *Don Juan* de Molière, Avignon, 1993.

[205]. Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme*. Paris: José Corti, 1940, p.49.

Problèmes esthétiques du naturalisme d'Antoine

La critique contre le naturalisme commence à devenir cohérente avec l'invention du sujet (un être conscient des limites de sa conscience). Une invention signée "Mallarmé", par exemple, remet en question la croyance dans le vrai, puisque "le monde est ma représentation."[206] Le symbolisme suit logiquement à cette tendance idéaliste, Rémy de Gourmont les distingue avec justesse: "L'idéalisme signifie le libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle; le symbolisme pourra (et même devra) être considéré pour nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique."[207]

Mallarmé met en pratique cette distinction en y ajoutant l'importance des procédés de la création. Pour Mallarmé, il s'agit de chercher au théâtre une théâtralité, qui en plus de représenter la nature, renvoie les préoccupations de l'esprit, et surtout, et c'est là la principale affectation, de rendre explicite sur scène les procédés d'écriture, pour ainsi souligner la relation entre l'acte de créer et celui de percevoir. Ainsi le besoin de représentation virtuelle ne se sépare pas de l'acte de la représentation, et l'ambivalence qui rallie l'Idée à sa représentation peut être rendue claire à l'intérieur même de l'acte de représenter. Quoiqu'il en soit, Mallarmé est peut-être un des rares symbolistes à avoir reconnu que l'appareil théâtral ne pourra pas être remplacé par le mot. Il admet que l'humain n'est pas exclusivement spirituel, ni matériel, il est au point de jonction des deux, et le spectacle devrait lui faire prendre conscience de cette ambiguïté. En 1866, en

---

206. Gourmont, Rémy de. *Le Livre des Masques.* p. 9.
207. Gourmont. *L'Idéalisme*, "le symbolisme", p. 24.

annonçant son "ouverture musicale" pour *Hérodiade*, Mallarmé décrit cette rencontre douloureuse de l'homme avec le néant, et qui constitue son essence tragique:

> Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclament, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!
> Tel est le plan de mon volume lyrique.[208]

Le commentaire de Mallarmé s'ouvre sur une reconnaissance des limites de la nature humaine, et les paramètres de son monde virtuel. Ce monde où l'on s'invente un empire de mensonges est digne d'un spectacle. Un spectacle qui, dans la vision du poète, nous rend conscient du fait qu'il est fait de simulacres mais nous plonge consciemment dans ses artifices. Il semble dès lors que ce spectacle confirme notre propre subjectivité face à une conscience incertaine de son objectivité. Ainsi, le théâtre que conçoit le poète exige un spectateur divisé, théâtralisé, qui est à la fois sujet et objet de son propre imaginaire. Un spectateur actif qui s'engage dans l'appréhension des processus de la création de ce "spectacle de la matière" réfléchi à ses yeux par le miroir d'*Hérodiade*:

> [...] O miroir!
> [...] désolée
> Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
> Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
> Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.
> Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
> J'ai de mon rêve connu la nudité![209]

---

[208]. Mallarmé, Stéphane. "Lettre à Henri Cazalis", fin avril 1866. *Correspondance.* (1862 - 1871). Paris: Gallimard, 1959. pp. 207-8.

[209]. Mallarmé, Stéphane. "Hérodiade", *Poèmes*. Paris: Gallimard, 1952. p. 45.

Hérodiade ne serait-elle pas l'exemple de ce sujet théâtralisé, qui se lance volontiers dans la fiction de l'image que lui renvoie le miroir, afin d'accéder à la "rare limpidité", à la "nudité" de son coeur qui rêve?

Or, le naturalisme dramatique, dans son enveloppe doctrinale, qu'avait-il à offrir à ce sujet? Il n'est pas excessif de répondre que le naturalisme au théâtre n'avait rien à donner, pour assouvir les aspirations des jeunes disciples de Mallarmé. La société "positive" que la scène naturaliste décryptait, avec ses histoires d'adultères, ses faits divers, ses intrigues d'argent et sa bourgeoisie en déclin, ne laissait pas de place à l'Idée, ni même à ce qui est à l'origine de l'art du spectacle, le mythe et les rites. En d'autres mots, le théâtre naturaliste a chassé de ses planches l'essence-même du spectacle, le drame sacré.

Lorsque le naturalisme s'occupait du Moi social, le symbolisme revendiquait le Moi intérieur. Villiers de l'Isle-Adam s'insurgeait contre l'absence de ce Moi, et ambitionnait à le représenter dans toute son ampleur dans les drames philosophiques, qui incitent à penser. S'il était lui même convaincu de l'importance de l'idée dans le drame qu'il imagine, il ne pouvait pas trouver une scène parisienne qui accepterait de monter ses pièces. Or on voit mal "l'Idée pure" se déployer dans une bûcherie ou dans une grange, milieux naturalistes par excellence. "Suggérer, voilà le rêve", écrivait Mallarmé, mais comment "suggérer", lorsqu'on plonge dans le quotidien? Comment faire mettre en scène cette poésie incantatoire, invocatoire du néant, lorsque le théâtre français en était aux petits scandales de tous les jours, aux situations ridiculement comiques, n'ayant pas de place aux troubles cosmiques? Comment revendiquer une place parmi "ces martyrs déçus du bien-être, ces insoucieux du Ciel, ces amputés de la foi, ces déserteurs d'eux-mêmes, ces décapités

de la notion de Dieu dont la Sainteté infinie est inaccessible à leur mensongère corruption mortelle?"[210]

Le naturalisme a verrouillé les portes du théâtre au rêve. Or c'est de rêve que se nourrissait l'imaginaire symboliste. Le réel, que les naturalistes voulaient à tout prix représenter, est devenu chez les symboliste une version de l'idée. Son existence même, est soupçonnée par la génération "fin du siècle", fascinée par les ébats de Baudelaire, de Poe, de Flaubert, et nourrie des interrogations philosophiques de Hegel, de Bergson, de Schopenhauer. Pourquoi la scène, se demandent les symbolistes, devrait-elle se limiter à un milieu réel? Qu'est-ce qui l'empêche de donner forme à l'imaginaire? Le théâtre n'est pas seulement ce qui est donné à voir, à entendre, mais ce qui est omis, caché, ce qui n'est pas représentable, ce qui existe seulement dans l'imagination. Le spectacle est émergence, mais aussi occultation, il est réalisé mais aussi rêvé.

En tuant le rêve, le théâtre naturaliste tue également le rituel, deux conditions essentielles au théâtre. En se donnant pour but principal de "faire vrai", le naturalisme a sacrifié, dans son parcours, la théâtralité du théâtre en la remplaçant par l'illusionnisme de la scène. Les symbolistes réagissent, non sans raison, contre cette absence de théâtralité en exagérant la présence de ce qui dans le spectacle rappelle le spectateur qu'il se trouve au théâtre. Jean-Jacques Roubine soutient, à cet égard que: "Ce que la scène moderne doit essentiellement à la représentation symboliste, c'est la *redécouverte de la théâtralité.* La tendance illusionniste, qui prévalait depuis le XVIIIème siècle, se souciait, avant tout, de camoufler les instruments de production de la théâtralité pour en rendre la magie

---

[210]. Villiers de l'Isle-Adam. *L'Eve future.* p. 381.

plus efficace."[211] Ce fut une des critiques les plus fortes du symbolisme envers Antoine, qu'ils accusaient d'étouffer le théâtre par une mise en scène trop étroite et qui, par le fait même, réprime l'imagination du spectateur.

Il va sans dire que les naturalistes se trompent en croyant qu'il suffit de transporter le "réel" sur scène, pour qu'il soit "vrai". En juxtaposant les éléments scéniques l'un à côté de l'autre, le décorateur naturaliste refuse le concours du spectateur, il bloque son imagination et réduit son intelligence. Ce que le directeur du Théâtre Libre ne voyait pas, c'est que le réel n'est pas scénique, ou s'il l'était il sera altéré, il subira une profonde transformation pour qu'il soit re-présenté. L'échec d'Antoine parvient lorsqu'il élimine les caractères, au profit des phénomènes, or comme, le dit Filon: "Ce système ne laisse subsiter aucune cause distincte de l'univers visible, aucun agent libre, humain ou divin. Dieu est un nom de la Nature; l'homme rentre dans la série des phénomènes... [Une telle] philosophie... supprime les caractères. Une pièce peut se passer de tout... elle ne peut se passer de héros et d'héroïnes."[212]

Avec la théorie du milieu, le naturalisme s'est condamné lui-même, à l'échec. Comment prétendre représenter une société en mouvement, si le milieu est figé, excluant le personnage. Bernard Dort, constate justement:

> La théorie du milieu, plus féconde, contient en germe la contradiction essentielle du naturalisme. Vouloir reconstituer sur la scène le milieu, avant même de camper des personnages et de leur donner la parole, c'était affirmer le primat de la société sur l'individu. Mais reproduire ce milieu sous la forme d'un lieu clos, immuable, c'était nier toute évolution de cette société, toute interaction entre l'individu et elle.[213]

---

[211]. Roubine: *Théâtre et mise en scène*, p33.

[212]. Stoullig, Edmond. *Les Annales du théâtre et de la Musique*, 1989. pp. 34-35.

[213]. Dort, Bernard. *Théâtre réel.* Paris: Seuil, 1971. p. 9.

Même le principe de vérité est remis en question. La vérité telle que l'a comprise Antoine, n'en était pas une. Que veut dire une vérité qui tire son expression d'un ensemble d'objets et d'actes, conçus artificiellement pour la fin d'une pièce "*jouée*" en l'espace de quelques heures? "L'art, précise Denis Bablet, n'a rien à voir avec la vérité, le théâtre est représentation de la vie et non pas vie, il implique une série de conventions qu'on ne peut briser."[214]

En outre, en prétendant débarrasser la scène des conventions, Antoine et Stanislavski en ont inventé des nouvelles, même parfois plus arbitraires que celles qu'ils critiquaient. En l'occurrence la fameuse convention du "quatrième mur", qui, n'oublions pas, a toujours été sous-entendue, dans la relation du spectateur à la scène. Le quatrième mur sous-entend une structure binaire qui oppose la salle à la scène, or le théâtre opère dans une structure ternaire. Cette relation est créée par le contact et l'interaction de l'acteur avec les autres acteurs, d'une part, et avec la salle de l'autre, oeuvrant à créer une histoire. La scène, tout en se distinguant de la salle n'en est pas coupée. Le lieu scénique n'est pas n'importe quel lieu, "c'est la délimitation et la caractérisation d'une portion d'espace affectée par une histoire (Le lieu est un espace historié) [...]."[215] L'action scénique est ce qui arrive, ce qui a lieu, et c'est la représentation qui donne au lieu son caractère théâtral.

Un autre problème du naturalisme au théâtre se situe au niveau de la parfaite identification de l'acteur au personnage, qui est une conception erronnée du jeu et qui risque d'aboutir aux égarements d'un Kean. L'acte qui est joué, est celui du personnage, et ce que l'auditoire applaudit n'est pas la personne, mais le

---

[214]. Bablet, Denis. *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914.* Paris: C.N.R.S., 1965. p. 132.

[215]. Dictionnaire Encyclopédique du théâtre. p. 502.

personnage qu'il re-présente.[216] Dans cette perspective la relation du personnage au milieu scénique n'équivaut pas celle de l'être humain à son environnement "vrai". Si cette équivalence est achevée, grand nombre de situations scéniques, celle d'un crime, par exemple, ou d'un assaut violent, ne pourront pas être représentées.

Voici ce que Coquelin aîné écrit à ce sujet en 1894 dans *L'Art du Comédien*: "S'il faut que les acteurs pleurent pour faire pleurer, la logique exigera qu'ils se grisent pour jouer l'ivrogne, -- et pour jouer parfaitement l'assassin, il se feront suggérer par quelque hypnotiseur l'idée de poignarder leur camarade, -- ou le souffleur au besoin."[217] Un tel dessein de l'acteur renie le jeu parce qu'on risque de perdre de vue le lien avec l'art du jeu, qui est pour l'essentiel une prise de conscience de l'artifice.

A l'égard de la relation du personnage et de l'acteur, Sartre, commentant le *Paradoxe* de Diderot, écrit dans *Théâtre de Situations*: "[...] l'acteur n'éprouve pas réellement les sentiments de son personnage; mais ce serait un tort de supposer qu'il les exprime de sang-froid: la vérité, c'est qu'il les éprouve irréellement."[218] C'est que pour éprouver réellement un sentiment, il n'est nul besoin d'être acteur. Mais est-ce qu'éprouver un sentiment, comme voulait Antoine, suffit à le véhiculer sur scène, à le représenter? Il semble bien que non, le sentiment en lui-même n'a rien de scénique et ne suffit pas pour engendrer un phénomène artistique. Le personnage pour cela doit posséder un autre symptôme que la sincérité de l'émotion. Une confusion entre l'être et le paraître risque de sacrifier la théâtralité.

---

[216]. Peut-être, on n'applaudit la vie, réellement, que devant les matchs de sport, ou les exécutions d'un tribunal, et même là l'élément du jeu est si largement souligné, qu'il est impossible de cerner les transformations subies par la "réalité".

[217]. Coquelin aîné. *L'Art du Comédien.* Paris: Paul Ol'endorff, 1894. p.54.

[218]. Sartre, Jean-Paul. *Un Théâtre de Situations.* p. 200.

La preuve semble faite aujourd'hui que le théâtre sans théâtralité est un "rêve impossible" comme le souligne Dorothy Knowles:

> Le théâtre que Zola avait conçu et qui devait être aussi vaste et aussi humain que le roman de Balzac était un rêve impossible, car le réel n'est pas scénique, et, pour le devenir, doit souffrir une certaine idéalisation dans le sens du beau ou du laid. D'un autre côté, le naturalisme au théâtre était voué à l'impuissance, y étant privé en grande partie de son arme principale, la description.[219]

Or la description, dont Antoine rendait compte sur scène par une présence intégrale de tous les objets qu'on retrouve dans la vie, ne pourra jamais avoir le même effet qu'ont les descriptions dans le roman. Les descriptions de Balzac, ou de Zola, sont données, certes, mais c'est au lecteur de les reconstruire, de les re-créer dans son imaginaire, de leur donner une forme précise. Une réalité photographique sur scène permet au spectateur de voir et non pas d'imaginer, lui donne, lui fait "voir", sans faire appel à sa faculté de jugement esthétique.

Dès lors, le naturalisme, se voulant un mouvement populaire, s'est condamné à l'échec, en retombant d'une façon constante dans la comparaison de la vie et de la scène. Devant une scène naturaliste, le spectateur s'occupe d'analyser les ressemblances, d'où la concurrence des directeurs et des décorateurs à toujours vouloir faire plus "vrai", pour charmer le public. L'acteur est, dans ce rouage, envahi par le milieu qui devait lui créer une "atmosphère". Devant la virtuosité du milieu, l'acteur apparaît comme une adéquation, et la vérité de la vie vient l'écraser, au lieu de soutenir son jeu. "On applaudit le virtuose, souligne Bablet, au lieu d'admirer l'oeuvre."[220]

---

219. Knowles, Dorothy. Op.cit. p.15
220. Bablet, p. 134

Par ailleurs, Antoine a prétendu vouloir s'éloigner du naturalisme, surtout lorsqu'il s'agissait de monter les classiques. Un Shakespeare, un Racine, un Corneille, ne pourra pas avoir l'effet voulu dans une mise en scène naturaliste. D'ailleurs le directeur du Théâtre Libre souligne cette difficulté:

> Toute recherche de couleur locale ou de vérité historique me paraît vaine pour de tels chefs-d'oeuvres: aux yeux d'un contemporain de Périclès, Lekain ou Talma auraient semblé aussi peu grec que Baron. Je crois fermement que c'est altérer la signification de ces merveilleuses tragédies que de les "situer", sinon dans le pays et dans le temps où elles sont nées.[221]

Ceci dit, dans la mise en scène des classiques, Antoine n'a pu résister à la tentation du décor naturaliste. Par exemple l'action de *Tartuffe* à l'Odéon, se passe dans quatre décors, malgré l'unité du lieu classique. La demeure d'Orgon est vue de quatre facettes différentes: le jardin, le salon, le boudoir d'Elmire et la galerie. "On ne peut pas dire que Molière l'ait indiqué, explique le directeur, mais, tout au moins, il le suggère vingt fois par acte. [...] Et vous auriez vu combien tout s'éclaire, quelle vie, quel mouvement, quelle animation, quelle signification nouvelle prend ce texte ainsi encadré."[222] Antoine demeure fidèle au naturalisme. Il ne cesse de vouloir reproduire le "vrai", "le réel". Il écrit, à propos de cette production, dans une lettre à Ibels en 1907: "*Tartuffe*, mon vieux, c'est une comédie qui restera toujours moderne. Elle pourrait être jouée en habit, nous ferons mieux, nous la situerons dans son véritable milieu."[223]

Une autre difficulté s'ajoute à la reproduction exacte: comment peut-on reproduire les paysages naturels? Si un intérieur intime, une boutique, une chambre sont facilement reconstruits, comment peut-on rendre exactement la

---

221. Antoine, "Causerie", p.611.
222. Antoine. "La vie au théâtre - La Mise en scène." Op.Cit. p.261
223. Cité par Balbet, p.135.

"vérité" d'une montagne, d'un lac, d'une forêt, sans recourir au fameux trompe-l'oeil abhorré par Antoine. On peut, tout au plus la suggérer.

C'est là-dessus que portait essentiellement la critique symboliste. En fait une nouvelle vague symboliste se présentait dès les années 1880. En 1884 paraît *A Rebours* de Huysmans et l'année suivante *La Course à la mort* d'Edouard Rod, suivies en 1890 de *Sixtine* de Rémy de Gourmont. Les jeunes écrivains de cette époque sont frappés du fameux Spleen. Les mêmes décors de la vie quotidienne ne leur fournissent plus cet envie d'exister. Le naturalisme, et toute la vague scientifique dans les arts ne leur a pas donné l'arme dont ils avaient besoin pour faire face à l'absurdité du monde, dénudé de Dieu. Ce refus s'est exprimé par une critique cohérente et totale des excès scéniques se caractérisant par un refus vigoureux du naturalisme.

Ce qui distinguait la mélancolie profonde de cette génération de celle des romantiques, c'est que son insatisfaction a deux fondements: l'un psychique et l'autre physiologique. Leurs évasions de la vie réelle n'étant pas possibles, ils se laissent plonger dans un subjectivisme absolu, imaginaire, au point d'arpenter les collines des paradis artificiels et de se laisser en proie aux hallucinations.

Cette vague symboliste (ou plutôt décandente)[224] se distingue également du courant symboliste originaire de Banville qui lui a donné naissance. Lorsque pour

---

[224]. Jean Pierrot résout la différence entre symbolisme et décadentisme, en considérant le premier un mouvement idéaliste, faisant triompher le langage, et le second un mouvement de subjectivisme qui s'oriente vers le rêve et l'imaginaire, au risque même de sacrifier la cohérence du langage. Il écrit dans son livre *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*: "Intellectualisme d'un côté, subjectivisme de l'autre, tel est bien l'une des lignes de clivage que l'on peut découvrir, dans les quinze dernières années du siècle, entre Symbolisme et Décadence." Paris: P.U.F., 1977, p. 99.

les symbolistes de la première heure, le théâtre, cet univers d'idées, est le reflet, non point du monde réel, mais du monde abstrait dont le langage est symbole, les nouveaux-nés du symbolisme ont souffert du déchirement entre le besoin de vivre et celui de s'évader. Dans leur attitude ambivalente nourrie par Nietzsche, le même mouvement qui les pousse à s'engager entièrement dans leur milieu, les ramène à la méditation non plus, passionnée d'un Mallarmé ou d'un Valéry, mais hallucinantes d'un Lautréamont ou d'un Jarry.

Il n'y a, donc, rien de plus disparate que les courants que le naturalisme a déclenchés contre lui. Toutes les critiques que l'on peut adresser au naturalisme au théâtre peuvent se résumer dans l'incapacité du naturalisme à faire la synthèse philosophique d'une fin de siècle assaillie de tous les courants de pensée nouveaux. Principalement, le problème de vérité au théâtre se situe à l'intérieur de la problématique qui oppose le temps à l'espace. Un conflit qui dépassait la compréhension des naturalistes, inconscients de son existence. Or le conflit parvient suite à la perte du théâtre de son caractère religieux.

En quoi consiste ce conflit? La fin du siècle est marquée par une durée mulitiforme, le temps y est redéfini. L'espace, qui est le "fondement" du théâtre n'arrive pas à talonner la même ligne évolutive que le temps, puisque l'espace représenté par le lieu scénique est désigné par des éléments matériels. Le temps, à la fin du XIXème siècle est transitoire, individuel, successif, il est celui de la vitesse et du mouvement, de l'aviation et du courant électrique. L'espace, pour sa part, doit être retenu par l'immédiat, le simultané, son immobilité éternelle au théâtre est ce sur quoi est construit le milieu scénique, il ne peut être changeant qu'au risque de détruire la scène. Chez les naturalistes il y a au théâtre une sorte

d'impérialisme de l'espace. Si l'on peut tuer le temps, comme chez Beckett,[225] il en restera l'ombre spatiale, immuable et inchangeable, qui menace de tuer la personne ou plutôt comme disait Bergson, le langage spatialisé détruit le langage de la personne. D'ailleurs ne dit-on pas mise en scène, et non pas mise en temps? L'adaptation de l'écrit aux structures matérielles de l'espace, de l'architecture scénique, voici ce à quoi se limitait la réforme naturaliste. Mais elle est demeurée prisonnière de cet espace, qui pour la première fois dans l'histoire du théâtre prenait conscience qu'il n'est pas immuable.

Ce chambardement de l'espace parvient lorsque l'individu du tournant du siècle dénonce les fausses immobilités. Or tout spectateur avisé saura que le temps ne coïncide jamais avec l'espace, aussi exacte soit cet espace. Le poids de la fragmentation temporelle pèse lourd, puisque le personnage n'est pas et ne peut jamais être, comme l'espace, une donnée immédiate qui tire son unité de principes physiques. Le personnage tire son unité plutôt de la durée vécue et imaginée, simultanément.

L'idée de l'unité de la personne n'est pas une idée jeune au théâtre, mais à la fin du siècle elle atteint un nouveau degré de complexité. La société "décadente" se donne à elle-même en spectacle, elle se met, en quelque sorte en abyme, elle s'inscrit volontairement dans un cercle spéculaire, une sorte de perversité narcissique la travaille. Pour la première fois, on découvre que l'être qui joue est ontologiquement l'être qui se joue (comme dans la vision de *Kean* de Sartre).

La vision naturaliste effleure l'impossible. Cet être qui joue comme s'il était vraiment, dans l'espace et dans la durée ne quittera jamais les coulisses, à

---

225. Les personnages de Beckett, Ham et Clov de *Fin de partie*, veulent "tuer le temps". Paris: Minuit, p. 26-29.

moins qu'il n'accepte de subir, du moins momentanément, une transformation. Si une reflexivité totale et complète est effectuée entre le personnage et la personne il ne restera plus de temps pour agir, pour être acteur, pour jouer. L'acteur identifié pleinement au personnage s'inscrira dans l'espace, il en deviendra un morceau, mais a-t-on jamais vu vraiment vieillir un acteur sur scène, le temps d'une soirée de représentation?

Les naturalistes n'étaient pas prêts à résoudre ces paradoxes, on se demande même s'ils en étaient conscients, s'ils ont remarqué que le temps moderne ne parvient plus à entraîner l'espace, dans un même mouvement. Les critiques modernes leur reprocheront à jamais cette lacune, et ils n'ont pas tort. Claude Abastado écrit à ce propos: "Une intrigue réaliste reste à la surface des choses et n'atteint pas la dynamique véritable du réel. Un jeu 'naturel' des acteurs est 'une tricherie grossière cousue de fil blanc'; il détruit la fiction; il interdit la rêverie qui prolonge le réel en surréel."[226] Et encore plus grave que cela, une "expérience" réelle du théâtre, si elle était possible telle que conçue par les naturalistes, laissera chez le spectateur l'opposé de l'effet voulu: "Qu'entend-on par 'vrai', 'réel', 'naturel'?, se demande Peter Brook. Nous utilisons ces mots comme des boucliers pour nous protéger des blessures d'une expérience théâtrale. Une expérience réelle serait si douloureuse et si étrange qu'elle semblerait 'irréelle', 'fausse', 'artificielle'."[227]

Mais si les naturalistes avaient si gravement manqué de comprendre la dislocation de l'espace et du temps modernes comment se fait-il que certaines

---

[226]. Abastado, Claude. *Eugène Ionesco.* Paris: Bordas, 1971. p. 11.
[227]. Brook, Peter. *Points de Suspension.* Paris: Seuil, 1992. p. 84.

formes de naturalismes (étrangers pour la plupart)[228] aient pu faire la synthèse de cette division épistémologique du monde; une synthèse qui dans ses formes extrêmes mène à la folie, à l'irrationnel, au rêve, bref à l'antithèse du "naturel".

L'Aparte scandinave

Quinze ans après *Mademoiselle Julie*, Strindberg a compris que le temps a changé. D'un temps matérialiste, nous entrons dans un temps immatériel, introduit pas la suggestion et l'irrationnel. C'est alors que les écrivains scandinaves surpassent les naturalistes français. Strindberg a pu comprendre non seulement les aspects méthodologiques du naturalisme mais aussi ses implications philosophiques.

Il apprend tôt dans sa carrière que la scène n'est pas la duplication de la réalité, et abandonne la représentation naturaliste, au profit d'une représentation fidèle au "moi". Dès lors, ses scènes "intimes", semblent être le résultat logique d'un abandon du naturalisme expérimental. La réaction du dramaturge suédois contre le naturalisme est fort intéressante. Dans une lettre à Georg Brandes il écrit, en 1888, à propos de *Mademoiselle Julie*:

> Vous trouverez dans *Mademoiselle Julie* un essai en vue d'adapter la nouvelle formule à nos besoins: abréger la souffrance, la faire se

---

228. Dans le livre: *L'Expressionnisme dans le Théâtre européen.* Paris: C.N.R.S, 1984. figure une liste des 30 drames les plus représentatifs du naturalisme. Parmi ces oeuvres recueillies 13 seulement sont françaises. Pour le reste ce sont: *Maison de Poupée, Les Revenants, Le Canard Sauvage, Le Soutien de la société, Un Ennemi du peuple* d'Ibsen; *Le Père, Mademoiselle Julie* de Strindberg; *Le Gant* de Björnson; *Vor Sonnenaufgang, Einsamer Menschen, Das Friedensfest, Die Weber, Kollege Crampton*, de Hauptmann; *Die Ehre* de Sudermann. Cette prédominance d'oeuvres étrangères nous porte à remettre en question la supposition que les textes naturalistes français sont à la base des réformes naturalistes d'Antoine. *L'Expressionnisme dans le Théâtre européen.* Paris: Ed. du N.R.S, 1984. p. 43.

> déchaîner d'un seul coup... Dans chaque drame il y a une scène! C'est cette scène que je veux; qu'ai-je besoin de toutes les autres fariboles et pourquoi fatiguer six ou huit acteurs? -- En France je mangeais toujours cinq côtelettes de mouton, au grand ébahissement des autochtones. La côtelette se composait en effet d'une demi-livre d'os et de deux pouces de graisse, que je laissais de côté. A l'intérieur il y avait une petite boule de chair: la noix. C'est cela que je mangeais. Et je dirai de même au dramaturge: Ne me donnez que la noix.[229]

Cette volonté de concentration, et de brièveté chez Strindberg, semble alléger le poids de la lourde surcharge du théâtre naturaliste. Et même si la scène est montée dans un style réaliste, un minimum d'éléments et d'accessoires, une intrigue simple, et une forte construction psychologique, suffiront à faire passer le message sans de trop faire souffrir le spectateur.[230] En somme on ne peut qu'admirer la hardiesse avec laquelle Strindberg a disloqué le réalisme de sa jeunesse, en le présentant comme offrande au rêve. Dès lors, ces divigations de

---

[229]. Cité par A. Jolivet: *Le Théâtre de Strindberg.* Paris: Boivin, 1931. p. 163.

[230]. Le dramaturge suédois portera, encore plus loin, l'idée d'un décor simple. Dans ses pièces d'après *Le Chemin de Damas* (1898), on assiste à une quasi négation de l'espace scénique, broyé dans les cauchemars et banalités du quotidien et brassé dans un mélange chaotique menant à la folie. Cette négation de l'espace de la représentation sera "*mise en scène*" (je souligne ce paradoxe) par les séries d'"infernos", caractéristiques du théâtre de Strindberg. C'est ainsi que sur un fond d'incendie se termine *Le Songe*, avec Fredrich mettant le feu au château où entre la fille d'Indra sur un fond de visages humains: "She goes into the Castle. Music is heard. The Background is lighted up by the burning Castle, and now shows a wall of human faces, questionning, mourning, despairing." (*A Dream Play*, in *Six Plays of Strindberg*. Traduit par Elizabeth Sprigge. Anchor Books, 1955. p. 261) Par un même mouvement de dissolution se termine *La Sonate des Spectres*, la chambre s'efface remplacée par *L'Ile de la mort* de Böcklin comme toile de fond: "The room disappears. Böcklin's picture The Island of the Dead is seen in the distance, and from the island comes music, soft, sweet, and melancholy." (*La Sonate des Spectres*, lb. cit., p.304). De même, *le Pélican* se termine par l'incendie de la maison.
Le lieu est dissout emportant dans son parcours les personnages. Tout chez Strinberg, ce déchu du naturalisme, rappelle que les formes théâtrales, sont fuyantes, changeantes, irrécupérables. Le drame est moins la projection d'expériences réelles, que la projection de l'imagination du créateur, de ses angoisses rendues "théâtralement" réelles.

l'imaginaire scandinave, sont rendues aussi convaincantes que n'importe quel morceau de viande.

La Forme, si chère aux naturalistes, est devenue, chez le scandinave lucide qu'était Strindberg, une forme incohérente, mais seulement d'apparence logique. Tout dans les pièces de Strindberg peut arriver, tout est possible et vraisemblable. En même temps la scène est cédée aux pires absurdités du rêve, aux dédoublements irrationnels des personnalités, aux inventions libres. Nous avons du mal à croire que l'auteur du *Père* est le même que celui du *Songe* ou de *la Sonate des Spectres*. Pour les naturalistes, une ironie du destin? Peut-être. Ou serait-elle, chez Strindberg au moins, l'intuition d'un prophétique, qui aurait prévu la réaction du spectateur, à l'étroitesse de la représentation naturaliste? Sans aucun doute, vu l'esprit avant-gardiste de ce théâtre. [231]

Le Temps, l'Espace et la Vérité revisités: Antoine cinéaste

Ainsi, les gens de théâtre de la fin du siècle se sont laissés séduire par les caprices du temps, et au lieu de lui restituer son unité, ils lui ont, au contraire, abdiqué l'espace. Un des plus grands mystères du tournant du siècle restera ce passage, presque miraculeux, d'une extrême croyance dans la vertu de l'espace "vrai" à une négation presque totale du lieu scénique.

---

[231]. Avant-gardiste, certes il l'est, par son caractère existentiel, où le héros n'est plus une "force qui va" mais un homme qui a commis une faute, et qui est incapable d'en fournir une définition. D'ailleurs plus tard, dans les années 1920, sous l'influence de Strindberg, un théâtre suédois, particulièrement existentiel voit le jour. C'est celui du *Dernier Homme* de Pär Lagerkist. Le drame d'une cité ruinée, illuminée par un soleil mourant, où les derniers habitants de notre planète s'effacent peu à peu, pour qu'il n'en reste qu'un seul, un "moi" luttant contre lui-même.

Comment, alors, résoudre la difficulté de mettre en scène la "vérité", dans sa forme intégrale, sans briser l'illusion théâtrale ou sans caricaturer l'image scénique? Au théâtre, il ne suffira pas de le répéter, il est impossible de parvenir à cette fusion totale du réel et du représenté. Le tournant du siècle offre une solution à cette impossibilité, à savoir: "le cinéma".

On a souvent dit que le cinéma est l'enfant du théâtre, ou plutôt, tel que le veut Eisenstein, "le cinéma est toujours considéré comme le 'fils naturel' du théâtre: naturel au sens d'illégitime."[232] Illégitime? Bien sûr, si l'on arrive à tracer deux lignes d'évolution distincte du cinématographe. D'une part une évolution purement technique, le cinéma est plutôt né de l'évolution de la photographie. Mais, s'il est concevable de séparer l'esthétique de la technique, nous pouvons dire que le cinéma des origines, intentionnellement ou non, a pressenti le besoin d'une reproduction réaliste, et a compris les difficultés de ce projet au théâtre. Une invention, aussi colossale que le cinéma ne peut pas être un accident de l'histoire, mais une réponse à une réalité pressante.

Je crois que cette réalité pressante, qui a donné naissance au cinéma, est la synthèse entre le temps et l'espace en crise. Pour la génération du tournant du siècle, il était de première importance de trouver un dénominateur commun entre le temps et l'espace, afin de livrer une version "fidèle" de la réalité. Pour cela, elle a découvert ingénieusement le mouvement. Elle s'est rendu compte que les mécanismes de la pensée perçoivent le temps et l'espace, parce que le mouvement y intervient et en constitue le point de jonction. Ne dit-on pas en Anglais: "Motion picture", pour cinéma?

---

[232]. Eisenstein, S.-M. "Diderot a parlé du cinéma". *Europe*. 62ème année, No. 661, mai 1984. p.133.

Effaçons maintenant ce que ces remarques ont de schématique,[233] il nous reste, que la parfaite coïncidence entre l'échec du naturalisme au théâtre et l'invention du cinéma (soit la dernière décennie du XIXème siècle) invite le chercheur en la matière à une profonde interrogation. Du point de vue qui nous occupe, il n'est pas accidentel que Zola, ensuite Antoine s'occupèrent de cinéma à une époque avancée de leur carrière.

Depuis l'invention du cinéma, Antoine était un ardent spectateur. Martin Du Gard a pu souligner, en 1938, lors des 80 ans d'Antoine qu'il lui paraît réconfortant d'apprendre qu'Antoine a découvert la poésie en se rendant tous les jours au cinéma.[234] Le premier véritable contact professionnel avec le septième art parvient à la suite du départ de l'Odéon en 1914.

La Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (S.C.A.G.L.), fait appel, à Antoine, à la suite du départ de Cappellani pour Hollywood, pour compléter son film *1793*. Ce film, basé sur le roman de Hugo.

Après quelques premiers projets d'essai et d'apprentissage, Antoine commençait à explorer avec le médium cinématographique.[235] Au moment où le

---

233. Même si au cinéma réaliste, nous avons "l'impression" que nous assistons à une reproduction "vraie" du monde, le support matériel (en l'occurrence l'émulsion photographique), et l'ordre du déroulement de l'action (l'agencement des scènes au montage), n'ont rien de "naturel", et leur processus de production ne se fait pas "naturellement". Il reste que notre perception les perçoit ainsi, mais qui peut affirmer, sans l'ombre d'un doute, que notre "perception", est "naturelle"?

234. *Les Nouvelles Littéraires*, 29 janvier 1938. cité par Sanders, p. 223.

235. A son actif plusieurs projets filmiques: *l'Hirondelle et la mésange*, tourné en 1921, et restauré en 1983 par Henri Colpi, pour la Cinémathèque française. D'autres films signés Antoine sont: *Les Frères corses* (1916), *Le Coupable* (1917), *Travailleurs de la mer (1917), Israël* (1918), *la Terre* (1921), *Madame de Seiglière* (1921), *l'Arlésienne* (1921) et *1793* de Capellani, complété par Antoine et sorti en 1921.

cinéma se limitait au studio et au théâtre, Antoine partait à l'assaut des paysages naturels. Selon Jean Chotia, Antoine serait le premier cinéaste européen à avoir amené son équipe en plein air, "on-location", pour le tournage d'un tel ou tel paysage de la nature.[236] C'est alors qu'il choisit les ruelles de Paris pour *Le Coupable*, la côte sauvage de la Bretagne pour ses *Travailleurs de la mer*, les canals flamands pour *L'Hirondelle et la mésange*, les bas-fonds marécageux de la Camargue pour *L'Arlésienne.*, et le Beauce pour *la Terre.*

De même qu'au théâtre, Antoine trouve qu'il existe au cinéma, un champ encore inexploré. De nombreuses innovations au cinéma de l'époque portent la marque d'Antoine. Le jeu des acteurs, pris, non plus entre quatre murs, mais entre quatre points de l'horizon, était d'un naturel exemplaire, de quoi envier les plus fervents réalistes du mouvement de la *Caméra Vérité.* En un moment de l'histoire du cinéma où le jeu se laissait entraîner par les fantaisies histrioniques des acteurs, Antoine exigeait des siens une attitude rigoureuse et précise. Devant l'écran d'Antoine il n'y a pas de place aux gestes scéniques exagérés, au travail mimique surchargé, aux déclamations volubiles. Les scènes étaient soigneusement préparées et répétées, dans l'optique d'un entraînement de l'acteur, qui soit spécifique au besoin du l'art cinématographique.

Preuve nouvelle, que les réformes d'Antoine, que ce soit au théâtre ou au cinéma, tirent leur mérite de leurs spécificités méthodologiques.

De plus, au moment où, le rectangle de la caméra d'un Meliès, -- travaillant sur ses quelques 500 films (entre 1896 et 1913)-- tentait de reproduire le proscénium théâtral dans le cadre de l'écran, notre directeur devenu cinéaste, ne

---

[236]. Chotia, Jean. *André Antoine.* Cambridge U. P., 1991. p. 178.

craignait pas d'explorer les effets d'une caméra en mouvement. Le mouvement fait "plus réaliste" au cinéma qu'au théâtre, puisque dans ce dernier nous ne pouvons pas contrôler entièrement le "point de vue" du spectateur. La caméra décentralise le mouvement, les expressions, les attitudes des acteurs, par cet incessant changement de la position du voyant/spectateur.

Muni d'une caméra, le directeur, pouvait remédier à l'impossible réalisme de son théâtre. Il a trouvé dans cet appareil, un moyen inépuisable pour pallier à tout ce qui lui manquait à la scène: fluidité de la narration, assurée par le montage et l'agencement des frames; l'orientation de l'attention du spectateur vers un apogée visuel, assuré par les flashbacks, les travellings optiques, les focalisations, les élargissements ou rétrécissements du champ; changements d'angles et de point de vue sans que l'unité soit brisée. Les "tranches de vie", sont-elles devenues chez le cinéaste-naissant, "des tranches de vue", des plans cinématographiques?

Se réfugier ainsi dans l'art cinématographique a permis à Antoine de résoudre la question de la fragmentation de l'espace moderne. Au cinéma, le directeur est parvenu à fixer les données spatiales, fuyantes dans les limites du temps. Ce que l'image filmique en mouvement dans l'espace lui assure, est bien une décomposition de la réalité en une infinité virtuelle d'images, sans une variance grave du sens. L'unité du spectacle réaliste rêvée par Antoine, est devenue "réalité" filmique. Son savoir-agencer les scènes théâtrales a donné lieu à un savoir-agencer les plans filmiques.

Voilà que la question est ramenée de nouveau, à la philosophie. Tout se tenait bien tant que la vérité existait en soi et que le théâtre s'évertuait à la "révéler" en la reproduisant. Mais depuis la relativité et la remise en question des modes de

connaissance, les unités génératives du sens dans un spectacle, sont soumises à la loi de l'arbitraire et tendent à se défaire dans les glissements vers le rêve.

Comment dès lors, le théâtre du début de ce siècle prétendait rendre compte d'une façon intégrale, d'une réalité qui a perdu son immanence, d'une vérité qui n'est plus "vraie", qui est tout au plus "en devenir". Tout comme il y aura toujours plus ou moins de vérité, il y aura plus ou moins d'unité au théâtre. Cette remise en doute de nos modes de connaissance, n'est-elle pas, toute précaution prise, le sens de la retraite d'Antoine dans le septième art? Se peut-il qu'Antoine, après l'épreuve de la scène odéonienne, cède au contingent au lieu de continuer à s'acharner sur l'universel et le nécessaire? Se laisse-t-il aller, par le cinéma, à l'ephémère, au discontinu, au fragment, à la négation de l'être? Fort possible, vu l'incroyable capacité de cet artiste à se regénérer.[237]

---

[237]. Une discussion d'Antoine cinéaste pourra facilement faire l'objet d'un travail exhaustif, auquel je ne prétenderai pas, dans l'espace du présent travail.

CONCLUSION

"Le théâtre est un estomac où la nourriture se métamorphose en deux parties égales: les excréments et les rêves."

Peter Brook: *Points de Suspension.*

Alors que la présente étude tend à sa fin, il est lieu d'affirmer que le mérite du naturalisme au théâtre est indéniable. Qu'il restera une pierre de touche dans l'histoire du théâtre. Qu'il ne cessera d'être interrogé sur ses multiples paradoxes. Qu'avec Antoine, le premier élan du metteur en scène, à s'imposer dans l'art du spectacle, est affirmé.

Par ailleurs, le naturalisme est mort peut-être, mais le réalisme au théâtre, que ce soit par les thèmes que par les méthodes, existe toujours, et pleinement. Tous les théâtres populaires, théâtres communautaires, théâtres de ville recourent au réalisme dans leur mise en scène. Ainsi que les plateaux modernes de la télévision et du cinéma, continuent à être exécutés dans le goût réaliste. Le chapitre sur le réalisme n'est pas clos. Tant que l'homme est tiraillé entre les deux fameuses postulations de Baudelaire, il y aura au théâtre deux tendances, une qui ramène au réel, et l'autre à l'illusion.

Ceci dit, deux idées de synthèse viennent me secourir de l'angoisse de la fin, celle, un peu taciturne, de Roubine:

> La revendication naturaliste [...], ce n'est pas ce mimétisme intégral auquel on le ramène trop souvent. C'est bien plutôt la résurgence d'une permanente aspiration du théâtre (et du public), celle de l'illusion de la vie dont on voudrait voir la scène foisonner par opposition à cet académisme figé, impuissant à masquer ses artifices, à quoi conduit, à chaque époque, une utilisation mécanique des codes et de conventions et une perpétuation des traditions les plus usées.[238]

Et une autre, qui console, celle de Vilar: "L'art du théâtre appartient à cette passion, calme ou hantée suivant l'individu, de *connaître*. Elle est régie par le désir de se

---

[238]. Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du Théâtre.* Paris: Bordas, 1990. p. 99.

heurter à la réalité. Elle est régie aussi par cette autre loi banale et indispensable à l'homme: *la nécessité de l'illusion, la nécessité du mensonge.*"[239]

Deux nécessités qui tirent leur force du fait qu'elles ne sont que contingences, qu'elles ne sont compatibles que dans la mort. Au moment où tout Madrid accompagnait le cortège funèbre de Lope de Vega, Calderón venait juste d'écrire *la Vida es Sueño.* Où tracer les limites du vécu pour entrer consciemment dans l'imaginaire, si tout dans l'histoire est soumis à la contingence? Si la vie n'est que la mise entre parenthèses de la mort, vie et mort s'excluant mutuellement, l'objet du théâtre est la mise entre parenthèses de la vie et de la mort, de la vérité et du mensonge, à la fois en les confrontant. La mort "vraie", elle, n'appartient pas à nos expériences, nul ne peut se flatter de faire l'expérience de la mort puisque mourir est la négation de toute expérience. Pareillement, nul ne peut prétendre "être" réellement puisqu'être est toujours en devenir. Seul le théâtre nous permet de "jouer" avec la mort, nous permet de survivre à la blessure du temps. Le sens de cette blessure se trouve peut-être dans cette phrase de Flaubert: "Pour établir quelque chose de durable, il faut une base fixe; l'avenir nous tourmente et le passé nous retient. Voilà pourquoi le présent nous échappe."[240]

---

239. Vilar, Jean. *Le Théâtre service public.* NRF Gallimard, Paris 1975. p.59.

240. Flaubert, Gustave. *Correspondance*, Vol. 2. Paris: Louis Conard, 1926-1933. p. 34.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Sources primaires

Antoine, André. *Mes Souvenirs sur le Théâtre Libre.* Paris: Fayard, 1921.
---. *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon.* Paris: Grasset, 1928.
---. *Le Théâtre.* 2 vol. Paris: Ed. de France, 1932.
---. "L'Art de la mise en scène", *Le Gaulois*, 17 février, 1932.
---. "L'Art du comédien moderne." Conférence d'Antoine. 1er février 1924.
---. "Causerie sur la mise en scène", *Revue de Paris*, 1 Avril, 1903.
---. "Les Contemporains.", *Conferencia*, no 2, 1 janvier 1923, pp. 75-86.
---. "La Mise en scène en France et à l'étranger", *Comoedia*, 6 juillet, 1925.
---. "La vie au théâtre - La Mise en scène". *Conferencia*, no 6, 1 mars 1923. pp. 249-250.

Pruner, Francis. *Les Luttes d'Antoine au Théâtre Libre.* Paris: Lettres modernes, 1964.

Sanders, James. *André Antoine, directeur à l'Odéon.* Paris: Lettres modernes, 1978.
---. *Correspondance d'André Antoine.* Québec: Préambule, 1987.

Zola, Emile. *Correspondances* I, (1858 - 1867). Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978. (Sous la direction de B.H. Bakker).
---. Oeuvres complètes. t. 10-15. Paris: Mittérand, 1966.
---. *Le Roman expérimental.* Paris: Garnier Flammarion, 1971.

Collection des fonds Rondel, Bibliothèque de l'Arsenal.

Sources secondaires

Abastado, Claude. *Eugène Ionesco.* Paris: Bordas, 1971.

Albert, Maurice. *Les Théâtres des Boulevards* (1789-1848). Paris: Société française d'imprimerie et de libraire,1902.

Bablet, Denis. *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914.* Paris: C.N.R.S., 1965.

Bapst, Germain. *Essai sur l'histoire du théâtre.* Paris: Hachette, 1893.

Becque, Henry. *Souvenirs d'un auteur dramatique.* Paris: 1895.

Bergson, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique.* Paris: P.U.F., 1975.

Berthier, Patrick. *Le Théâtre au XIXème siècle.* Paris: P.U.F., 1986.

Brook, Peter. *Points de Suspension.* Paris: Seuil, 1992.

Brisson, Adolphe. *Le Théâtre,* 7e série. Paris: Librairie des Annales, 1907-1918.

Cahuet, Albert. *La Liberté du théâtre.* Paris: A. chevalier, 1902.

Carlson, Marvin. *The French Stage in the Nineteenth Century.* New Jersey: The Scarecrow Press, 1972.

Charles, Christophe. *La crise littéraire à Paris.* Paris: Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979.

Chotia, Jean. *André Antoine.* Cambridge: Cambridge Univerity Press, 1991.

Coquelin aîné. *L'Art du Comédien.* Paris: Paul Ol'endorff, 1894.

Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris: Bordas, 1991.

Delacroix, Eugène. *Journal,* t. 2,(1853 - 1856). Paris: Plon, 1932.

Dhomme, Sylvain. *La Mise en scène contemporaine d'André Antoine à Bertolt Brecht.* Paris: Nathan, 1959.

Diderot, Denis. *De la Poésie dramatique.* Oeuvres esthétiques. Paris: Garnier, 1968.

Dort, Bernard. *Théâtre réel.* Paris: Seuil, 1971.

Duccin, Charles. "Poésie et théâtre". *Revue d'Histoire du Théâtre.* No. 37, 1985.

Eisenstein, S.-M. "Diderot a parlé du cinéma". *Europe.* 62ème année, No. 661, mai 1984. pp. 133-142.

Erichsen, Svend: "Percée du realisme dans la première moitié du siècle". *Revue d'Histoire du théâtre.* 1979,1, vol. 31, pp. 52-80.

Flaubert, Gustave. *Correspondance.* Vol. 2. Paris: Louis Conard, 1926-1933.

Genty, Christian. *Histoire du Théâtre National de l'Odéon,* 1782-1982. Paris: Fischbacher, 1981.

Gouhier, Henri. *Le Théâtre et l'existence.* Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1980.

Gourmont, Rémy de. *Le Livre des Masques.* Paris: Mercure de France,1896.
---. *L'Idéalisme.* Paris: Mercure de France, 1895.

Guiches, G. *Le Spectacle.* Paris: Spès, 1932.

Hennique, Léon. *Jacques Damour.* Paris, 1887.

Hugo, Victor. *Préface de Cromwell.* Théâtre Complet 1. Paris: Gallimard, 1967.

Jolivet, A. *Le Théâtre de Strindberg.* Paris: Boivin, 1931.

Knowles, Dorothy. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890.* Genève: Slatkine, 1972.

Le Blond, Maurice. *Essai sur le naturisme.* Paris: Mercure de France, 1896.

Lindenberg, Daniel. "La tentation du vaudeville". *Le Théâtre en France.* Vol. 2. Paris: Armand Colin, 1989. (Sous la direction de Jacquline de Jomaron)

Mallarmé, Stéphane. *Correspondance 1862-1871.* Paris: Gallimard, 1959.
---. *Poèmes.* Paris: Gallimard, 1952.

Mittérand, Henri. "Les Manuscrits perdus d'Emile Zola". *Cahiers naturalistes,* no39, 1970, pp.83-90.

Pierrot, Jean *L'Imaginaire décadent (1880-1900).* Paris: P.U.F., 1977.

Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surréalisme.* Paris: José Corti, 1940.

Roubine, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre.* Paris: Bordas, 1990.
---. *Théâtre et mise en scène 1880-1980.* Paris: P.U.F., 1980.

Sartre, Jean-Paul. *Un Théâtre de situations.* Paris: Folio, 1992.

Schwarz, Alfred. *From Büchner to Beckett.* Ohio: Ohio University Press, 1978.

Schwarz, Martin. *Octave Mirbeau vie et oeuvre.* Paris: Mouton et Co, 1966.

Strindberg, August. *Six Plays of Strindberg.* Traduit par Elizabeth Sprigge. Anchor Books, 1955.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre.* Ed. Sociales, Paris: 1977.

Veinstein, André. *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique.* Paris: Flammarion, 1955.

Vilar, Jean. *Le Théâtre service public.* Paris: Gallimard, 1975.